3 1761 05277781 0

JOHANNES VOLKELT

SYSTEM DER ÄSTHETIK

SYSTEM

DER

ÄSTHETIK

VON

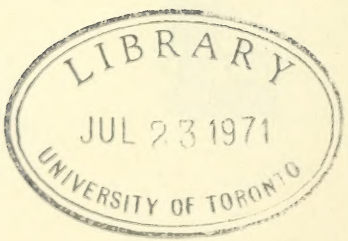
JOHANNES VOLKELT
PROFESSOR DER PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT ZU LEIPZIG

Band II

MÜNCHEN 1910
C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
OSKAR BECK

BH
203
V6
Bd. 2

Alle Rechte vorbehalten.



C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Vorwort.

Kaum kenne ich eine reizvollere und innerlich lohnendere Aufgabe für den Äſthetiker als die Beſchäftigung mit der Fülle der äſthetiſchen Grundgeſtalten. In ſo feine und dünne Begriffe ihn auch die Zergliederung der äſthetiſchen Typen führen mag: ſo fühlt er ſich doch umſpielt von den Reizen des Anmutigen und Schönen und umrauſcht von den Schauern des Erhabenen und Tragiſchen. Doch war es nicht bloß das Bedürfnis nach genießendem Verweilen, was meine Betrachtungen über die äſthetiſchen Geſtalten ſo ausführlich werden ließ; ſondern es wirkte dabei in hohem Maße die Wahrnehmung mit, daß gerade in den Darſtellungen der Äſthetik aus der letzten Zeit die äſthetiſchen Typen eine auffallend dürftige Behandlung erfahren haben. Nach meiner Überzeugung ſind die äſthetiſchen Typen ſo recht der Ort, wo ſich die Auffaſſung von den äſthetiſchen Grundprinzipien zu bewähren hat. Bei der Unterſuchung des Schönen und Charakteriſtiſchen, des Erhabenen, Anmutigen und der übrigen Geſtaltungen muß zutage treten, in welchem Grade die aufgeſtellten äſthetiſchen Grundgedanken leiſtungskräftig und fruchtbar ſind. So war es denn beſonders die Rückſicht auf die hohe Wichtigkeit der Aufgabe, was mich dem Ausbau der Äſthetik nach der bezeichneten Seite hin ein ſo eingehendes Bemühen zuwenden ließ. Dazu trat dann beſtärkend noch die Überzeugung, daß ich gerade in den die äſthetiſchen Typen angehenden Fragen nach hauptſächlichen Richtungen hin Eigen-

tümliches zu bieten habe, und daß meine Auffaſſungen geeignet ſind, in dieſes verwickelte Gebiet mehr Ordnung und Klarheit zu bringen, als ihm durch die bisherigen Bearbeitungen zuteil geworden iſt.

Was ich in dieſem Bande vornehme, beſteht in nichts anderem als in dem Herausſondern und Beſchreiben, Zergliedern und Verknüpfen beſtimmter äſthetiſcher Erlebniſſe, beſtimmter Gefühlstypen. Nirgends ſtelle ich mir eine Frage, die ins Unſichere und nur durch Schlüſſe Erreichbare führt. Nirgends tritt die Veranlaſſung an mich heran, eine Hypotheſe zu bilden. Im beſonderen liegt alles Ausgehen auf das Erklären der Urſprünge der in Frage kommenden Gefühlstypen gänzlich abſeits von dem Wege, den ich mir vorgezeichnet habe. Der Leſer bewegt ſich von Anfang bis zu Ende auf einem Boden, den er aus eigenem Erleben nachzuprüfen in der Lage iſt. Eine Lebensanſchauung freilich ſteht überall im Hintergrunde. Es laſſen ſich die verſchiedenen Gefühlstypen nicht herausheben und feſtlegen, ohne daß ihre menſchliche Bedeutung gewertet wird.

Ich würde meine Abſicht nicht als völlig erreicht betrachten, wenn meine Darlegungen nur als der wiſſenſchaftlichen Erörterung dienend angeſehen würden. Ich möchte, daß meine Betrachtungen auch von einer gewiſſen praktiſchen Fruchtbarkeit wären. Ein Leſer, der mir aufmerkſam und willig folgt, könnte, ſo ſtelle ich mir vor, aus meinen Umgrenzungen und Charakteriſierungen ganz wohl mancherlei Klärung und Verfeinerung auch für ſein künſtleriſches Genießen und Verſtehen ſchöpfen. Jedesmal wenn mir jemand ſagt, daß er ſich durch irgend welche von mir gegebenen Darlegungen in ſeinem künſtleriſchen Anſchauen gefördert fühle, iſt mir dies eine beſonders lebhafte Freude.

Bei Beendigung des erſten Bandes war ich der Hoffnung: es würden ſich die noch übrigen Gebiete der Äſthetik

in einem Bande behandeln laſſen. Bald indeſſen, nachdem ich an die Ausarbeitung des zweiten Bandes gegangen war, gewann ich die Gewißheit, daß ſich noch ein dritter Band nötig mache. Dieſen ſo raſch wie möglich ans Licht zu fördern, wird, ſchon weil nach Vollendung der „Äſthetik“ andere Pläne meiner harren, mein eifriges Beſtreben ſein.

Was mir an Beſprechungen und ſonſtigen Berückſichtigungen des erſten Bandes zu Geſichte gekommen iſt, zeugte in den allermeiſten Fällen nur von Flüchtigkeit der Kenntnisnahme. Was ich biete, iſt überall ein ſtrenges und beziehungsreiches Gefüge und will daher im Zuſammenhange und mit Hingebung geleſen und gewürdigt ſein.

Leipzig, den 9. November 1909.

Johannes Volkelt.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erſtes Kapitel: **Die Gliederung in die äſthetiſchen Grundgeſtalten** . . 3

Allgemeinſte Aufgabe aller Unterſuchungen dieſes Bandes 3 — Die äſthetiſchen Grundgeſtalten gehen der Gliederung in Natur- und Kunſtäſthetiſches voran 4 — Eine größere Anzahl von Einteilungsgründen im äſthetiſchen Reich 4 — Der normative Geſichtspunkt 5 — Gliederung vom Gehalt und von der Form aus 6 — Bemerkung über die Beiſpiele, die ich geben werde 7.

Zweites Kapitel: **Das Äſthetiſche der erfreuenden und der niederdrückenden Art** 9

A. Grundlegende Beſtimmungen 9

Die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen fordert auch Äſthetiſches der peſſimiſtiſchen Art 9 — Begründung 9 — Auf den Endeindruck kommt es an 10.

B. Die Gefühle in beiden äſthetiſchen Typen 11

Die teilnehmenden Gefühle in beiden äſthetiſchen Typen 11 — Die zuſtändlichen Gefühle im Typus der erfreuenden Art 12 — Beruhigung 13 — Erquickung 13 — Erhebung 13 — Beſeligung 13 — Die zuſtändlichen Gefühle im Typus der niederdrückenden Art 14 — Beunruhigung 14 — Gefühl der Verunreinigung 14 — Beklemmung und Trauer 14 — Ratloſigkeit 15 — Die Unluſt- und Luſtgefühle im Äſthetiſchen der peſſimiſtiſchen Art 15 — Das Peſſimiſtiſch-Äſthetiſche und die künſtleriſche Stimmung 16 — Das Peſſimiſtiſch-Äſthetiſche in den bildenden Künſten 17 Geſchichtliche Bemerkungen 18 — Ausblick 20.

Drittes Kapitel: **Das Schöne und das Charakteriſtiſche** 22

A. Grundlegende Beſtimmungen 22

Vorbemerkung 22 — Ausgangspunkt: die ſtimmungsſymboliſch aufgenommenen ſinnlichen Formen 23 — Grundlegende Unterſcheidung des Charakteriſtiſchen und Schönen 23 — Die Hemmniſſe im Charakteriſtiſchen 24 — Die hemmnisloſe Übereinſtimmung im Schönen 25.

B. Das Schöne und Charakteriſtiſche in den Linienverhältniſſen 26

Das Charakteriſtiſche in den Linienverhältniſſen 26 — Das Schöne in den Linienverhältniſſen 26 — Einfluß der dinglichen Formen 27 — Bedeutung der durchgreifenden Linien 27 — Beiſpiele aus der bildenden Kunſt 28 — Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit 29 — Das Regelmäßige in den Stimmungskünſten 30 — Arten der Regelmäßigkeit 31 — Der goldene Schnitt 33 — Kritik der Lehre vom goldenen Schnitt 34 — Hauptſchranke für die Geltung des goldenen Schnittes 35.

Seite

C. Das Schöne und Charakteriſtiſche in Farbe und Ton . . 36

Das Charakteriſtiſche in den Farbenverhältniſſen 36 — Das Schöne in den Farbenverhältniſſen 37 — Das Schöne und Charakteriſtiſche in der Tonkunſt 39 — Unentbehrlichkeit bildlicher Ausdrücke 41.

D. Das Schöne und Charakteriſtiſche in der Dichtkunſt . . . 41

Einleitende Bemerkung 41 — Die Phantaſieumriſſe der dargeſtellten körperlichen Gegenſtände 42 — Phantaſiebewegungen, hervorgerufen durch die Verleiblichung der Gefühle 44 — Zwei ergänzende Bemerkungen 46 — Das Linienziehen der Phantaſie, hervorgerufen durch die Charakteriſierung der Perſonen 47 — durch die Art der Kompoſition 48 — Die körperlichen Dinge und Vorgänge 49.

E. Abſchließende und kritiſche Betrachtungen 50

Das Schöne und Charakteriſtiſche in Verhältnis zum Äſthetiſchen der erfreuenden und der niederdrückenden Art 50 — Wichtigkeit des Unterſcheidens der beiden behandelten Gegenſatzpaare 51 — Benennungsfragen 52 — Kritiſche Bemerkungen 52 — Friedrich Viſcher 53 — Zeiſing 54 — Köſtlin 54 — Hartmann 55 — Goethe 46 — Friedrich Schlegel 57 — Lipps 57 — Deſſoir 58 — Cohn 58 — Das Schöne einſeitiger Art 59 — Das Charakteriſtiſche einſeitiger Art 60 — Steigerung des Schönen zum Klaſſiſchen 61 — Steigerung des Charakteriſtiſchen zum Phantaſtiſchen 62.

Viertes Kapitel: **Die typiſche und die individualiſtiſche Form des Äſthetiſchen** 64

A. Vorbemerkungen 64

Der neue Gegenſatz kreuzt ſich mit dem vorigen 64 — Benennungsfragen 65 — Typiſches und Individuelles in Leben und Kunſt 66 — Die relative Bedeutung des neuen Gegenſatzes 67 — Zunächſt Einſchränkung der Unterſuchung auf die dichteriſche Darſtellung menſchlicher Charaktere 68.

B. Die erſte Bedeutung dieſes Gegenſatzes 68

Drei Bedeutungen des Gegenſatzes 68 — Die zufälligen Züge 68 — Betonung der zufälligen Züge 70 — Hervortreten der grundlegenden Züge 70 — Individualität des Typiſchen 70 — Die individuelle Idee 71 — Der Naturton der individuellen Idee 72 — Endgültiger Ausdruck für den Unterſchied des Typiſch- und Individuell-Äſthetiſchen 73 — Beiſpiele 73.

C. Die zweite Bedeutung dieſes Gegenſatzes 74

Die individuellen Grundzüge und ihre weſentliche Betätigung 74 — Die Betätigungen der Grundzüge nach ihrer Menge und nach dem Grad ihrer Beſonderheit 75 — Die Anzahl der Auswirkungen der Grundzüge als Grundlage für Individualiſierung und Typiſierung 75 — Der Grad der Beſonderheit der individuellen Auswirkungen als Grundlage für Individualiſierung und Typiſierung 76 — Individualiſierung und Typiſierung der Situationen 78 — Verbindung individualiſierter Charaktere mit typiſiertem äußeren Geſchehen 79 — Verbindung von typiſierten Charakteren mit individualiſiertem äußeren Geſchehen 79.

D. Die dritte Bedeutung dieſes Gegenſatzes 80

Die Vereinfachung des Kernes der Individualität 80 — Verbindung von Vereinfachung und individualiſierendem Verfahren 81.

Seite

I. Rechtfertigung dieſes Gegenſatzes 82
Neue Aufgabe 82 — Das Typiſche: eine günſtige Bedingung für das Menſchlich-Bedeutungsvolle 82 — Das Individuell-Äſthetiſche: als günſtige Bedingung für die Wirklichkeitsillusion 83 — Typiſch- und Individuell-Äſthetiſches ergänzen einander 84 — Syntheſe des Typiſch- und Individuell-Äſthetiſchen 84.

F. Der Gegenſatz des Typiſchen und Individuellen auf den verſchiedenen Gebieten der Kunſt und des Lebens 85
Darſtellung menſchlicher Geſtalten in den bildenden Künſten 85 — Tonkunſt 86 — Baukunſt und Kunſtgewerbe 87 — Die untermenſchlichen Gegenſtände in der Kunſt 87 — Das Naturäſthetiſche 89.

G. Weitere Fragen 90
Der ſubjektive Eindruck des Typiſch- und Individuell-Äſthetiſchen 90 — Ausartung des Typiſch-Äſthetiſchen 91 — Ausartung des Individuell-Äſthetiſchen 92 — Geſchichtliches 92.

Fünftes Kapitel: **Das Idealſchöne** 95

A. Grundlegende Beſtimmungen 95
Verbindung des Inhaltsſchönen, Formſchönen und Gattungsſchönen 95 — Erſtens: das Gattungsſchöne in beſonders reicher Ausgeſtaltung 95 — Zweitens: Hinzutreten des Inhaltsſchönen 96 — Drittens: Hinzutreten des Formſchönen 97 — Das Idealſchöne als Ideal der Vollkommenheit 98.

B. Beſondere Betrachtungen 99
Idealſchönes in der Bildnerei 99 — Idealſchönes in der Malerei 99 — Idealſchönes in der Dichtung 100 — Verhältnis des Schönen zum Erhabenen 101 — Geſchichtliche Bemerkungen 102 — Bemerkung über die Darſtellungsform in äſthetiſchen Werken 103.

Sechſtes Kapitel: **Das Erhabene in ſeinen allgemeinen Zügen** . . . 104

A. Gehalt des Erhabenen 104
Das Erhabene: ein viel behandelter Gegenſtand 104 — Menſchliche Größe: Grundlage des Erhabenen 104 — Stärkegrad 105 — Entwicklungsſtufe 105 — Menſchlicher Wert 106 — Der Vorzug der Größe im Verhältnis zur Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen 106 — Das Streben ins Übermenſchliche 107 — Das Streben ins Unendliche: kein allgemeines Erfordernis des Erhabenen 107 — Untermenſchliche Geſtalten 109 — Ungewöhnlich große räumliche Erſtreckung 109 — Keine beſondere Erhabenheit der Größe 110 — Alles Erhabene: Ausdruck feeliſcher Kraftentfaltung 110 — Der richtige Kern in der Unterſcheidung des Erhabenen der Größe 110 — Das Verfehlte an dieſer Unterſcheidung 111.

B. Verhältnis von Gehalt und Form 112
Das Verhältnis des übermenſchlichen Gehaltes zur Sinnenform 112 — Das Drängen des Gehaltes gegen die Form 113.

C. Formloſe, ſtrenge und freie Erhabenheit 114
Mehrere Formtypen 114 — Erhabenheit an Farben und Tönen 114 — Das Erhabene der Formloſigkeit 115 — Das Grenzenlos-Erhabene 115 — Das Grenzenlos-Erhabene in der Malerei 116 — Das Grenzenlos-Erhabene in der Dichtkunſt 117 — Das Wild-Erhabene 117 — Beiſpiele 118 — Das

Seite

Koloſſaliſche 119 — Das Koloſſaliſch-Erhabene iſt nicht dem Koloſſalen gleichzuſetzen 120 — Das Koloſſaliſche in der Natur 120 — Überlebensgroße Darſtellungen 121 — Unterlebensgroße Darſtellungen 121 — Das Koloſſaliſche in der Dichtkunſt 122 — Das Erhabene der verwehenden Art 124 — Dichtkunſt 124 — Bildende Künſte 125 — Das Erhabene der ſtrengen Art 125 — Die Formen des Streng-Erhabenen 125 — Beiſpiele aus der bildenden Kunſt 126 — Beiſpiele aus der Dichtkunſt 126 — Das Erhabene der freien Art 127 — Beiſpiele aus der bildenden Kunſt 128 — Beiſpiele aus der Dichtkunſt 129 — Beiſpiele aus Bau- und Tonkunſt 129 — Übergänge 130.

D. Kritiſche Bemerkungen 130

Wichtigkeit des Momentes des Gegenſtrebens 130 — Verhältnis meiner Auffaſſung zu Friedrich Viſcher 131 — Einteilung des Erhabenen vom Inhalt aus 131 — Ungewöhnliche Größe iſt kein Erfordernis 132 — Das Erhabene des Gemüts-, Phantaſie- und Gedankenlebens 133.

E. Einteilung des Erhabenen von den kleinen Zügen aus . . 134

Die kleinen Züge 134 — Das Erhabene der fehlenden Kleingliederung 134 — Das Erhabene der reichen Kleingliederung 135 — Das Erhabene der maßvollen Kleingliederung 137.

F. Der ſubjektive Eindruck des Erhabenen 137

Die Frage nach der Unluſt im Gefühl des Erhabenen 137 — Steigerung unſeres Selbſtgefühls 139 — Gründe gegen die Lehre von dem unluſtvollen Charakter des Erhabenen 140 — Die Funktion des Strebens im Erhebungsgefühl 141 — Leiblicher Ausklang des Erhabenheitsgefühls 142.

Siebentes Kapitel: **Die hauptſächlichſten Ausgeſtaltungen des Erhabenen.**

1. **Das Erhabene der zerſtörenden und der wohltuenden Art** . . . 143

A. Das Furchtbar-Erhabene im allgemeinen 143

Die verſchiedenen Einteilungen des Erhabenen 143 — Lebenzerſtörende und lebenbedrohende Kräfte 143 — Feindfelige Kräfte untermenſchlicher und menſchlicher Art 144 — Inwiefern ſchwere Leiden zum Furchtbar-Erhabenen gehören 145 — Menſchenmaſſen und Verhältniſſe als Träger des Furchtbar-Erhabenen 146 — Der ſubjektive Eindruck des Furchtbar-Erhabenen 147 — Kein ſtoffliches Furchtgefühl 147 — Der allgemeinmenſchliche Charakter des Furchtgefühls 148 — Zuſtandsgefühle 149.

B. Das Grauenhaft-Erhabene 149

Weſen des Grauenhaft-Erhabenen 149 — Beteiligung der Phantaſie 150 — Grauenhaft-Erhabenes der untermenſchlichen Art 150 — Grauenhaft-Erhabenes aus dem Menſchenreich: erſter Fall 151 — Das Geſpenſterhafte 151 — Zweiter Fall 152 — Beiſpiele aus der bildenden Kunſt 152 — Das Leere 153.

C. Das Gräßlich-Erhabene 154

Verbindungen des Erhabenen mit Ekelgefühlen 154 — Unter welchen Bedingungen Ekelempfindungen äſthetiſch erträglich ſind 155 — Das ſinnlich Ekelhafte in Natur und Kunſt 155 — Die Künſte nach ihren verſchiedenen Bedingungen für das Gräßliche 156 — Das moraliſch Ekelhafte 158 — Das Gräßlich-Erhabene erotiſcher Art 158 — Grauſigkeitsempfindungen 159 — Aufſteigende Reihe 160.

Seite

C. Das Düſter-Erhabene 160

Ermäßigung des Furchtbar-Erhabenen 160 — Beiſpiele aus der untermenſchlichen Natur 161 — Beiſpiele aus der Kunſt 161.

D. Das Erhabene der wohltuenden Art 162

Förderung des Naturlebens 162 — Förderung geiſtigen Lebens 164 — Förderung in ſittlichem Sinne 164 — Förderung in religiöſem Sinne 165 — Künſtleriſche Förderung 166 — Weisheitsförderung 166 — Das Erhabene der Lebenserhöhung 166 — Die ſubjektiven Gefühle im Erhabenen der wohltuenden Art 167.

Achtes Kapitel: **Die hauptſächlichſten Ausgeſtaltungen des Erhabenen.**

2. Das Prächtige, Würdevolle, Pathetiſche 169

A. Das Prächtige 169

Ausgeſtaltungen des Erhabenen unter anderen Geſichtspunkten 169 — Das Prächtige 169 — Teilkräfte und Hauptkraft 169 — Überfülle der Teilkräfte 170 — Die Merkmale des Reizenden und Koſtbaren 170 — Zuſammenfaſſung 171 — Das Merkmal der Abſicht 172 — Beiſpiele aus der bildenden Kunſt 172 — Beiſpiele aus der Muſik und Baukunst 174 — Pracht im Furchtbar- und Düſter-Erhabenen 174 — Gefahr der leeren Pracht 175 — Gefahr der Überladenheit 175 — Gefahr der aufdringlichen Pracht 176 — Gefahr der gleißenden Pracht 176 — Das Schlicht-Erhabene 176.

B. Das Würdevolle 176

Entſtehung des Würdevollen 176 — Der moraliſche Begriff der Würde iſt vom äſthetiſchen zu unterſcheiden 177 — Schiller 178 — Beiſpiele 178 — Das Würdeloſe 179.

C. Das Majeſtätiſche 179

Das Majeſtätiſche im Verhältnis zum Würdevollen 179 — Verhältnis des Majeſtätiſchen zum Sittlichen 180 — Starkes Selbſtbewußtſein 180 — Beiſpiele 181.

D. Das Feierliche 181

Grundbeſtimmung 181 — Das Weihevoll-Erhabene 181 — Der ſubjektive Eindruck des Prächtigen, Würdevollen, Majeſtätiſchen und Feierlichen 182 — Beiſpiele des Feierlichen 182.

E. Das Pathetiſch-Erhabene 183

Vorbemerkung 183 — Das Streben, ſeine Erhabenheit zu ſteigern 183 — Sinnenform des Pathetiſchen 184 — Das Pathetiſche der leeren Art 185 — Das Pathetiſche der geſchraubten Art 185 — Das Schwülſtig-Pathetiſche 186 — Das Pathetiſche in der untermenſchlichen Natur 186 — Künſtler und dargeſtellte Perſonen 186.

Neuntes Kapitel: **Das Anmutige in ſeinen allgemeinen Zügen** . . . 188

A. Grundlage der Anmut: die ſchöne Seele 188

Das Nicht-Erhabene 188 — Ausgangspunkt: Gegenſatz des Sinnlichen und Geiſtigen 188 — Drei Fälle: 1. Überwiegen des Sinnlichen 189 — 2. Überwiegen des Geiſtigen 189 — 3. Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem 189 — Der harmoniſche Typus: beſonders auf äſthetiſche Ausgeſtaltung angelegt 190 — Die harmoniſche Menſchlichkeit auf moraliſchem Gebiet 191 — Die ſchöne Seele 191 — Zwei Stufen der ſchönen

Seite

Seele 192 — Die ſchöne Seele auf religiöſem Gebiet 192 — Die ſchöne Seele auf dem Gebiet des Erkennens 193 — Die ſchöne Seele im künſtleriſchen Verhalten 193 — Die ſchöne Seele in der Lebensführung 193 — Die weibliche Seele 194 — Weitere äſthetiſche Aufgaben 194 — Schiller 194 — Anwendung der ſchönen Seele auf untermenſchliche Gegenſtände 195 — Wie der Begriff der ſchönen Seele anzuwenden iſt 196.

B. Die finnliche Form des Anmutigen 196

Beiſpiele 196 — Zuſtreben des Gehaltes zur Form hin 196 — Bemerkung 197 — Weitere Frage 198 — Keine übermäßige Größe 198 — Sanfte Linien 198 — Das Schöne von weiterem Umfang als das Anmutige 199 — Beiſpiele 199 — Es gibt auch charakteriſtiſche Linien der Anmut 200 — Farben 200 — Töne 201 — Dichtung 201.

C. Subjektiver Eindruck des Anmutigen 202

Keine Unluſt 202 — Einfaches Erfreuen 203 — Teilnehmende Gefühle 204.

D. Kritiſche Bemerkungen 204

Grazie und graziös 204 — Benennung und Sache 206 — Zeiſing 206 — Viſcher 207 — Köſtlin 207 — Kirchmann 207 — Konrad Lange 208.

Zehntes Kapitel: **Die hauptſächlichſten Arten des Anmutigen** 209

A. Die hohe Anmut 209

Vorbemerkung 209 — Verſchiedene Möglichkeiten, die Anmut zu gliedern 209 — Die ſchöne Seele mit dem Zuge nach oben 210 — Die hohe Anmut 211 — Das Sichherabneigen in der hohen Anmut 211 — Beiſpiele aus der Malerei 212 — Beiſpiele aus der Bildnerei 213 — Beiſpiele aus der Dichtung 213.

B. Die liebliche und die derbe Anmut 214

Der gemeinſame Boden der lieblichen und derben Anmut 214 — Weſen des Lieblichen 214 — Das Allzu-Endliche 215 — Beiſpiele 215 — Liebliches in der Kinderwelt 216 — Scheinbarer Widerſpruch in der derben Anmut 216 — Löſung des Widerſpruchs 217 — Das Reizvolle der derben Anmut 217 — Beiſpiele 217.

C. Die holde Anmut 218

Weſen der holden Anmut 218 — Beiſpiele 219 — Fließende Unterſchiede 219 — Anmut auf untermenſchlichem Gebiet 219 — Auf das Anmutige angelegte Kunſtzweige 220.

D. Die herbe und die weiche Anmut 221

Zwei Möglichkeiten im Verhältnis der ſchönen Seele zur Form 221 — Ausartung der weichen Anmut 222 — Beiſpiele aus dem Kunſtgewerbe 222 — Beiſpiele aus der Malerei 222 — Beiſpiele aus der Dichtung 223.

E. Die zierliche Anmut 223

Anmut aus bewußtem Bemühen heraus: ein Widerſpruch 223 — Anmut der bewußtloſen und der bewußten Art 224 — Ein leiſer Zuſatz von Abſicht 224 — Vereinigung von Zierlichkeit und Lieblichkeit 225 — Das Gezierte 225 — Beiſpiele 226 — Steife Zierlichkeit 226.

Elftes Kapitel: **Das Sinnlich-Äſthetiſche** 228

A. Das Sinnlich-Äſthetiſche in weiterem und engerem Sinn . 228

Zwei Reiche rechts und links von der Anmut 228 — Die einſeitig-

Seite

ſinnlich gerichtete Seele 228 — Verſchiedene Arten der ſinnlichen Seele 229 — Heraushebung des Sinnlich-Schönen 230 — Beiſpiele 231.

B. Das Sinnlich-Schöne nach ſeinem ſubjektiven Eindruck . 231

Die ſtarke Betonung des Sinnlich-Angenehmen 231 — Beiſpiele 232 — Die das Sinnlich-Schöne begleitenden angenehmen Lebensempfindungen 233 — Die Lebensempfindungen im Sinnlich-Schönen der Dichtung 233 — Anteil der niederen Sinnesempfindungen am Sinnlich-Schönen 234 — Ergänzende Reproduktion 235.

C. Das Sinnlich-Schöne nach ſeiner Form 235

Weiche Linien 235 — Unruhige Linien 236 — Derb-charakteriſtiſche Linien 236 — Farben 237 — Töne 237 — Ausartung des Sinnlich-Schönen 237.

D. Das Derbe 238

Das Derbe und das Reizende 238 — Grade der Derbheit 239 — Ausartung ins Rohe 240 — Untertypus des Üppigen 240 — Das Lockende und Verlockende am Üppigen 240 — Das Üppige in den verſchiedenen Künſten 241.

E. Das Reizende 242

Stellung des Sinnlichen im Reizenden 242 — Das Reizende der naiven und der koketten Art 243 — Grobſtoffliche Wirkung 244 — Beiſpiele aus der bildenden Kunſt 244 — Beiſpiele aus der Dichtung 245.

F. Das Blühende und das Elegante 246

Die mittlere Stellung des Blühenden 246 — Beiſpiele 246 — Das Berechtigte der blühenden Schönheit 247 — Das Elegante 248 — Das Minderwertige und das Berechtigte der Eleganz 248.

Zwölftes Kapitel: **Das Geiſtig-Äſthetiſche** 250

A. Der ſubjektive Eindruck des Geiſtig-Äſthetiſchen 250

Die einſeitig-geiſtig gerichtete Seele 250 — Auf Einfühlung der einſeitig-geiſtigen Seele kommt es an 251 — Subjektiver Eindruck: dürftige Erregung unſerer Sinnlichkeit 251 — Unluſt: kein notwendiges Element 252 — An der dürftigen Sinnlichkeit tritt als Kontraſt der Überſchuß des Geiſtigen hervor 252 — Ungleichmäßige Erregung unſeres Gefühls 253 — Beiſpiele 253.

B. Die Sinnenform des Geiſtig-Äſthetiſchen 254

Mehrere Möglichkeiten 254 — Karge Linien 254 — Zarte Linien 255 — Das Geiſtig-Äſthetiſche in der Dichtung 255 — Farben und Töne im Geiſtig-Äſthetiſchen 256.

C. Das Karge 257

Das Karge und das Zarte 257 — Weſen des Kargen 257 — Zwei Möglichkeiten 257 — Überwiegend innerliche Charaktere 257 — Andere Beiſpiele 259.

D. Das Zarte 260

Weſen des Zarten 260 — Das Zarte als Geiſtig-Schönes 260 — Die Sinnenform des Geiſtig-Schönen 260 — Der ſubjektive Eindruck des Geiſtig-Schönen 261 — Beiſpiele 261.

E. Kritiſches 262

Wichtigkeit der Heraushebung des Sinnlich- und Geiſtig-Äſthetiſchen 262 — Schiller und Wilhelm von Humboldt 263 — Die ſpekulative

Seite

Äſthetik 264 — Ein hinderliches Mißverſtändnis 264 — Anmutiges, Sinnlich- und Geiſtig-Äſthetiſches: keine erſchöpfende Einteilung 265.

Dreizehntes Kapitel: **Das Rührende** 267

A. Allgemeine Beſtimmungen 267

Die Hebung des Lebensgefühls: kein äſthetiſcher Einteilungsgrund 267 — Die Schwächung des Lebensgefühls: noch weniger ein Einteilungsgrund 268 — Rückblick auf das Äſthetiſche der erfreuenden und der niederdrückenden Art 268 — Rührung: Zugleichſein von Schwächung und Hebung des Lebensgefühls 269 — Gefühl der Löſung unſeres Inneren 269 — Rührung: ein Miſchgefühl von Luſt und Unluſt 270 — Rührung: keine bloße Schwächung des Lebensgefühles 270 — Rührung: ein Kontraſtgefühl 271 — Die ſchroffe Rührung 271 — Die milde Rührung 271 — Die mittlere Lebensfeſtigkeit: als Vorausſetzung der Rührung 272 — Dieſe Vorausſetzung: als bewußtſeinsmögliche Gewißheit 272 — Für den äſthetiſchen Betrachter kommt nur die weiche Rührung in Betracht 272 — Die Rührung: ein bewußtſeinsbetontes Gefühl 273 — Teilnehmende Gefühle in der Rührung 274.

B. Verknüpfung der Rührung mit dem äſthetiſchen Eindruck 274

Übertragung der Rührung auf das äſthetiſche Gebiet 274 — Rührende Anmut 275 — Verbindung der Rührung mit anderen äſthetiſchen Typen 275 — Das Charakteriſtiſche der äſthetiſchen Rührung liegt vorwiegend im ſubjektiven Gefühl 275 — Grundbedingung: die Rührung darf nicht ins Stoffliche herabſinken 276 — Rührſucht bei den Dichtern 276 — Die Rührung der objektiven und der ſubjektiven Art 277 — Pſychologie der objektiven Rührung 278.

C. Der Inhalt des Rührenden 279

Welcher Inhalt wirkt rührend? 279 — Das Leidende: nicht das Weſentliche der Rührung 279 — Das vernunftmäßig ordnende Bewußtſein: nicht Grundlage der Rührung 279 — Das Naive als rührend 280 — Stilles Walten des Naturartig-Geiſtigen nach beſonders eigentümlicher Seite hin 280 — Verſchiedene Fälle 281 — Abwehr eines Mißverſtändniſſes 282 — Das Rührende von Landſchaften 282 — Das Merkmal des Leidenden kommt zu relativem Recht 283 — Wodurch das ſtille Naturwalten eine löſende Wirkung ausübt 283 — Zurückweichen der Vernunft 283 — Tiefere Begründung der Luſt und Unluſt der Rührung 284 — Das Tiefmenſchliche der Rührung 284.

D. Arten des Rührenden 285

Herbe und gewöhnliche Rührung 285 — Lipps 286 — Verbindung des Rührenden mit anderen Typen 286 — Das Rührend-Anmutige 286 — Beiſpiele 287 — Das Rührend-Derbe 287 — Das Rührend-Reizende 288 — Das Geiſtig-Äſthetiſche in ſeinem Verhältnis zur Rührung 288 — Das Rührend-Karge und das Rührend-Zarte 289 — Das Rührend-Erhabene 289 — Der rührende Konflikt 290 — Zwei Möglichkeiten 290 — Zwei andere Möglichkeiten 290 — Der ernſte Konflikt in rührender Geſtaltung 291 — Verhältnis der Rührung zur Wehmut 291.

Vierzehntes Kapitel: **Das Tragiſche in ſeinen allgemeinen Zügen** . . 293

A. Grundlegende Beſtimmungen 293

Seite

Konfliktthaltige Grundgeſtalten 293 — Art der Behandlung des Tragiſchen 293 — Metaphyſiſche Behandlung des Tragiſchen 294 — Abhängigkeit der Behandlung des Tragiſchen von der Lebensanſchauung 295 — Ausgangspunkt: das verderbende Leid 295 — Leiblicher Tod: nicht notwendig 296 — Drei Fälle 296 — Das Untergang drohende Leid 297 — Das Tragiſche der unentwickelten Art 297 — Größe der untergehenden Perſon 298 — Größe: fühlbares Überſchreiten des menſchlichen Mittelmaßes 298 — Auch Nicht-Erhabenes kann tragiſch ſein 298 — Eine einſchränkende Beſtimmung 299 — Das Tragiſche des Willens und der Willenloſigkeit 299 — Größe im Leiden und Untergehen 300.

B. Die peſſimiſtiſche und die optimiſtiſche Seite am Tragiſchen 301

Weitere Aufgabe 301 — Das tragiſche Kontraſtgefühl 301 — Genauere Pſychologie dieſes Kontraſtgefühls 302 — Die Größe des leidenden Menſchen wird durch das Kontraſtgefühl erhöht 302 — Das Nichtſeinſollende des Leidens wird durch das Kontraſtgefühl verſchärft 303 — Es handelt ſich um gefühlsmäßige Wertung 304 — Vertiefung des Tragiſchen in der Richtung der Lebensanſchauung 304 — Der menſchliche Sinn des Tragiſchen 304 — Urſachliche Beziehung 305 — Peſſimiſtiſche Grundſtimmung des Tragiſchen 305 — Kritiſche Bemerkungen 306 — Erhebende Wirkung der Größe 307 — Weitere Aufgabe 308 — Beiſpiele 309.

C. Der tragiſche Gefühlseindruck 309

Nähere Beſtimmung der Aufgabe 309 — Das ſich an das Kontraſtgefühl anſchließende Gefühl der Niederdrückung 309 — Andere Niederdrückungsgefühle 309 — Eine weitere Verſchärfung der Niederdrückungsgefühle 310 — Die Luſt der Erhebung 310 — Zuſammenſein von Niederdrückung und Erhebung 310 — Übergewicht der Unluſt im Tragiſchen 311 — Der Geſamteindruck des Tragiſchen enthält trotzdem ein Überwiegen der Luſt 311 — Niederdrückung und Erhebung: derſelbe eine Gefühlsakt 311 — Erſchütterung 312.

D. Das Traurige 313

Das Traurige im weiten Sinn 313 — Das Tieftraurige 313 — Das Tieftraurige der rührenden Art 314 — Das Klägliche und das Entſetzliche 314 — Äſthetiſche Berechtigung des Kläglichen und Entſetzlichen 314 — Äſthetiſche Gefahren auf dieſen Gebieten 315 — Beiſpiele 315.

Fünfzehntes Kapitel: **Die hauptſächlichſten Arten des Tragiſchen** . . 317

A. Das Tragiſche des äußeren und des inneren Kampfes . . . 317

Tragiſche Gegenmächte 317 — Naturereigniſſe als äußere Gegenmächte 317 — Äußere Gegenmächte menſchlicher Art 318 — Innere Gegenmächte 318 — Das Tragiſche des äußeren und inneren Kampfes 319 — Das Tragiſche des ungeteilt ſittlichen und das des ungeteilt ſchuldvollen Gemütes 319 — Das Tragiſche des ſchuldvollen Zwieſpaltes und der zwieſpältigen Unfeligkeit 320 — Bahnſen 320.

B. Schuldvolle und ſchuldfreie Tragik 321

Schuldvolle Tragik: der Untergang ſittlich begründet in der Schuld 321 — Auch in der ſchuldfreien Tragik kann ſittliche Schuld vorkommen 321 — Irrwege des kritiſchen Betrachtens 322 — Zwei Untertypen 322 — Leidenſchaftsrichtungen 322 — Tragik der Gewiſſenskämpfe 323 — Bereicherung

Seite

und Verſchärfung des Kontraſtgefühls durch die tragiſche Schuld 324 — Abſchwächung des Kontraſtgefühls durch die tragiſche Schuld 324 — Die ſchuldvolle Tragik als eigentümliche Syntheſe 324 — Vorzüge des Tragiſchen der Schuld 325 — Das Tragiſche des Verbrechens 325.

C. Das Tragiſche der befreienden und der niederdrückenden Art 326

Die verſchiedenen Arten der tragiſchen Erhebung 326 — Das Erhebende in der ſubjektiven Haltung der tragiſchen Perſon 326 — Das Erhebende in dem objektiven Ausgang der Sache 327 — Das Erhebende im tragiſchen Tode 328 — Wie das Tragiſche der befreienden und das der niederdrückenden Art entſteht 328 — Der ſubjektive Eindruck in beiden Fällen 328 — Das Charakteriſtiſche der hier vertretenen Auffaſſung 329 — Mehrere Typen der niederdrückenden Tragik 329 — Wie iſt die Luſt am Tragiſchen zu erklären? 330 — Die in weiterem Sinne tragiſchen Gefühle ſind in Betracht zu ziehen 331 — Die Luſt der Lebensſteigerung 331 — Die Luſt am Menſchlich-Bedeutungsvollen 331 — Weitere Luſtquellen, die dem Tragiſchen zugute kommen 332 — Teilnehmende tragiſche Gefühle 333 — Mit-Leiden und Mitleid 333 — Furcht 334 — Sittlich-teilnehmende Gefühle 334 — Das Rührend-Tragiſche 335 — Objektives Gerührtwerden der tragiſchen Perſon 336 — Subjektiver Eindruck der Rührung 336.

D. Weitere Fragen 337

Volle Entfaltung der Tragik: nur in der Dichtung 337 — Das Tragiſche in der Lyrik 337 — Das Tragiſche in Epos und Drama 337 — Das Tragiſche in den bildenden Künſten 338 — Schranken des Tragiſchen in den bildenden Künſten 338 — Die bildenden Künſte dennoch ſtarker Tragik fähig 338 — Tragik in der Tonkunſt 338 — Tragik im wirklichen Leben 339 — Der Typus der ernſten Verwicklung mit gutem Ende 339 — Unterſchied von dem Tragiſchen der abbiegenden Art 340 — Keine ſo eigenartige Gefühlsgeſtaltung wie im Tragiſchen 340 — Intereſſante Gefühlsverſchmelzungen 341 — Beiſpiele 341.

Sechzehntes Kapitel: **Das Komiſche in ſeinen allgemeinen Zügen** . . 343

A. Vorfragen 343

Schwierigkeit der Aufgabe 343 — Unrichtige Reihenbildungen 343 — Komiſche Entwicklungen von längerem Verlaufe 344 — Komiſche Vorgänge von kurzer Dauer 345 — Das Komiſche des Zugleichſeins 345 — Verhältnis dieſer drei Formen des Komiſchen zum Tragiſchen 345 — Stellung des Bewußtſeins im Tragiſchen 346 — Ganz andere Stellung des Bewußtſeins im Komiſchen 346 — Eine ähnliche Bedeutung des Bewußtſeins in anderen Grundtypen 346 — Das Komiſche in der bildenden Kunſt 347 — Drei Fälle 347 — Das Komiſche in der Tonkunſt 348 — Das Komiſche in der Dichtkunſt 349 — Das Komiſche in der Wirklichkeit 350 — Das Komiſche: kein außeräſthetiſcher Wert 350.

B. Ernſtnehmen und Nichternſtnehmen 351

Das Ernſt- und Nichternſtnehmen 351 — Subjektive Bedeutung des Nichternſtnehmens 352 — Weſen des Nichternſtnehmens: ein gefühlsmäßiges Wertabſprechen 352 — Dieſes Nichternſtnehmen in ſeinem Verhältnis zum äſthetiſchen Nichternſtnehmen 353 — Völlig anderer Sinn des

Seite

äſthetiſchen Nichternſtnehmens 353 — Verpflanzung des allgemeinen Nichternſtnehmens auf das äſthetiſche Gebiet 353 — Nichternſtnehmen: entſtehend aus Ernſtnehmen 354 — Das Relative und das Völlige der Nichtigkeit 354 — Das Umſchlagen von Ernſtnehmen in Nichternſtnehmen 355 — Gegenſtändliche Bezeichnung des Umſchlagens 357 — Notwendiger Unterbau der Theorie vom Komiſchen 357 — Friedrich Viſcher und Jean Paul 357 — Der Gefühlscharakter von Ernſt- und Nichternſtnehmen 358 — Vorſtellungen im komiſchen Vorgang 359 — Schopenhauer 359 — Lipps 360.

C. Das Überlegenheitsgefühl 360

Der Umſchlag von Ernſt in Nichternſt: nicht notwendig komiſch 360 — Zwei Arten des Hinderniſſes der komiſchen Wirkung 361 — Der ſpringende Punkt: das Gefühl ſpielender Überlegenheit 362 — Abſolutes Überlegenheitsgefühl iſt gemeint 362 — Alle Gebundenheit durch Affekte bleibt dem Überlegenheitsgefühl fern 363 — Lipps 363 — Verhältnis des komiſchen Überlegenheitsgefühls zur Freiheit des äſthetiſchen Betrachtens 364 — Verhältnis zum Kunſtſchein 364 — Das Überlegenheitsgefühl: keine Gefahr für den äſthetiſchen Charakter des Komiſchen 364 — Das Überlegenheitsgefühl allererſt gewährleiſtet dem Umſchlagen komiſche Wirkung 365 — Beiſpiele 365 — Das Überlegenheitsgefühl für ſich gewährleiſtet noch nicht Komik 367 — Die Paarung des Überlegenheitsgefühls mit dem Umſchlagen 367 — Sinn dieſer Paarung 367 — Der Name „Nichternſtnehmen" nicht paſſend für das Überlegenheitsgefühl 368 — Tiefſter Grund des Überlegenheitsgefühls 368 — Die betont-ſubjektive Natur des Komiſchen 369 — Geſchichtliche Bemerkungen 369.

D. Das Zugleichſein beider Glieder des Komiſchen 370

Echte Werte dürfen nicht in das Umſchlagen eingehen 370 — Der Scheinwert 371 — Das Ineinander beider Glieder 371 — Doppelſeitigkeit des Scheins 371 — Das Ernſtnehmen als Anlauf zum Ernſtnehmen 371 — Pſychologiſches Zugleichſein beider Glieder 372 — Wechſelndes Stärkeverhältnis im Zugleichſein beider Faktoren 372 — Forderung der Anſchaulichkeit für das Komiſche 373 — Beiſpiele für Anſchaulichkeit der Komik 373 — Die Einheit im komiſchen Umſchlagen muß anſchaulich hervortreten 374.

E. Das komiſche Leihen 375

Das komiſche Leihen 375 — Scheinwert und Wertanſpruch: menſchliche Begriffe 376 — Erſte Möglichkeit: der Wertanſpruch ein objektiv wirklicher Sachverhalt 376 — Zweite Möglichkeit: der Wertanſpruch kommt in der objektiven Wirklichkeit nicht vor 376 — In dieſem Falle wird der Wertanſpruch geliehen 377 — Das komiſche Leihen: einzugliedern in das äſthetiſche Einfühlen 377 — Das Leihen hinſichtlich der Auflöſung des Wertanſpruchs 378 — Eigentümlichkeit des zweiten Aktes des Leihens 379 — Viſcher und Jean Paul 379 — Zuſammenfaſſung 380 — Die komiſche Auflöſung: ſtets Selbſtauflöſung 381.

F. Spannung und Erleichterung im Komiſchen 381

Drei Faktoren im Gefühl des Komiſchen 381 — Das komiſche Spannungsgefühl 382 — Der Luſtcharakter des Spannungsgefühles 382 — Das

Seite

komiſche Erleichterungsgefühl 382 — Warum hier von Erleichterung die Rede ſein darf 383 — Viele Arten des Komiſchen ſind von aller Unluſt frei 383 — Lipps 384 — Hecker 384 — Die Einheit von Spannungs- und Erleichterungsgefühl 385 — Plötzlichkeit: ein notwendiges Merkmal nur für die derbe Komik 385 — Für die feine Komik gilt das Merkmal des Plötzlichen nicht 386 — Der Ausdruck „Umſchlagen“ 386 — Die komiſche Auflöſung mit dem Charakter des nur Angedeuteten 386 — Abhängigkeit der komiſchen Wirkung von der Entwicklungs- und Bildungsſtufe 387 — Begründung dieſer Abhängigkeit aus der Natur des Komiſchen 388.

G. Kritiſche Bemerkungen 388

Ungehörige Verallgemeinerungen 388 — Die Anſicht von der zeitlichen Dreigliedrigkeit des ſubjektiven komiſchen Verlaufs 389 — Verblüffung und Erleuchtung 390 — Verkennung der Bedeutung des Wertanſpruchs 391 — Beiſpiele dieſer Verkennung 391 — Deſſoir 392 — Die ethiſierende Anſicht vom Komiſchen 393.

Siebzehntes Kapitel: **Die Arten des Komiſchen: vor allem derbe und feine Komik** 394

A. Das Komiſche der verſchiedenen Wertgebiete 394

Die Arten des Komiſchen: nicht nebengeordnet 394 — 1. Intellektuelle Komik 384 — 2. Moraliſche Komik 395 — 3. Religiöſe Komik 396 — 4. Künſtleriſche Komik 396 — Ein fünftes komiſches Gebiet 396.

B. Das Erhaben-Komiſche 397

Das Komiſche mit Erhabenheitsſchein 397 — Echte Erhabenheit mit Allzu-Menſchlichem verknüpft 397 — Nichtiges zu Erhabenem aufgebläht 398 — Das Komiſche der gewöhnlichen Art 398 — Beſondere Schärfe des Kontraſtes im Erhaben-Komiſchen 399.

C. Das Komiſche der derben und der feinen Art 399

Derbe und feine Komik 399 — Relativer Sinn des Nichtigen 400 — Zwei Möglichkeiten des Nichtigen 400 — Unterſchied in der Bewußtſeinshaltung 400 — Plötzlichkeit: nur dem Derbkomiſchen eigentümlich 401 — Lachen und Lächeln 402 — Derbe und feine Komik auf dem Gebiet des Unfreiwillig-Komiſchen 403 — Derbe und feine Komik auf dem Gebiete der Intrige 403 — Der gleiche Unterſchied im Humor 404 — Möglichſtes Auseinandergeſpanntſein und möglichſt enge Bezogenheit aufeinander 404 — Beiſpiel: Karikatur 404 — Beiſpiele 405 — Das Umſchlagen in das ekelhaft Tieriſch-Natürliche 406.

D. Das Burleske 407

Das Burleske 407 — Lachendes Bejahen der tieriſchen Natürlichkeiten des Menſchen 407 — Wichtigkeit des Burlesken 408 — Zwei Arten des Burlesken 408 — Beiſpiele für das Burleske der trivialen Art 409 — Beiſpiele für das Burleske der vornehmeren Art 410 — Beiſpiele aus der bildenden Kunſt 411 — Gefahr des Grobſtofflichen 412.

E. Das Groteske 412

Das Groteske 412 — Steigerung des Formcharakteriſtiſchen 412 — Steigerung des Individualcharakteriſtiſchen 412 — Größe in der Verzerrung 413 — Das Groteske als phantaſtiſch 413 — Komiſche Wirkung des Grotesken 413 — Terminologiſche Bemerkung 414 Das Groteske

Seite

in der Dichtung 414 — Groteskes mit Burleskem vereint 415 — Das Groteske der graufigen Art 416 — Das Groteske in Humor und Satire 416 — Das Groteske in der Tonkunft 417 — Die Karikatur 418.

F. Das Drollige und das Poffierliche 418

Das Drollige 418 — Nicht auf das Wort „drollig" kommt es an 419 — Beifpiele 419 — Das Gravitätifche 420 — Das Poffierliche 420 — Beifpiele 421.

G. Die rückläufige Bewegung in der feinen Komik 421

Rückläufige Bewegung 421 — Ableitung diefer Bewegung 421 — Gegenftändliche Bezeichnung 422 — Ergebnis 422 — Beifpiele 423 — Beifpiele aus der bildenden Kunft 424.

H. Gliederung der feinen Komik 424

Vorbereitende Bemerkung 424 — Pfychologie der feinen Komik 425 — Gefühlsverbindungen in der feinen Komik 425 — Wehmütige Komik 425 — Beifpiele 426 — Die muntere Komik 426 — Rührende Komik 427 — Beifpiele 428.

I. Das Ende des derbkomifchen Verlaufes 429

Das immer fchwächer werdende Sicherneuern 429 — Auf die Bewußtfeinslage kommt es an 429 — Erklärung des wiederholten Erneuerungsvorganges 430.

Achtzehntes Kapitel: **Die Arten des Komifchen: vor allem objektive und fubjektive, freie und unfreie Komik** 432

A. Das Objektiv-Komifche der unfreiwilligen und freiwilligen Art 432

Objektive und fubjektive Komik 432 — Prinzipieller Unterfchied 432 — Drei Unterfälle der objektiven Komik 432 — Ausgehen auf eine andere Einteilung 433 — Das unfreiwillig Komifche 433 — Die außerhalb des komifchen Gegenftandes liegende Abficht 434 — Komik der Gebrechen 435 — Charakterkomik 435 — Situationskomik 436 — Objektive Komik der freiwilligen Art 436 — Rechtfertigung der Ausfonderung der unfreiwilligen Komik 437 — Der Eindruck des Schickfalsmäßigen 437.

B. Das Unfreiwillig-Komifche der naiven Art 438

Das Objektiv-Komifche der derben und feinen Art 438 — Das Naiv-Komifche 439 — Das unentwickelte und das gebildete Bewußtfein 439 — Das naive Bewußtfein: gemeffen an dem Maßftab des gebildeten Bewußtfeins 439 — Hinweis auf die allgemeinen Bedingungen des Komifchen 440 — Nicht das ganze naive Bewußtfein braucht dem komifchen Umfchlag zu verfallen 440 — Beifpiele 441.

C. Übergänge von der objektiven zur fubjektiven Komik . . 442

Das einfache Wiffen von der eigenen Komik 442 — Das Wiffen von fremder Komik 443 — Abfichtliches Hervorbringen fremder Komik 443 — Abfichtliches Hervorbringen der eigenen Komik 444 — Lachende Zufchauer als zum komifchen Gegenftand gehörig 444 — Hier tritt Steigerung des komifchen Eindrucks ein 445 — Lachen über die eigene unfreiwillige Komik 445 — Eine noch ftärkere Veränderung des komifchen Eindrucks 446 — Wichtigkeit diefer Übergänge 446.

D. Aufftieg zur fubjektiven Komik 447

Die Geiftesfreiheit im Subjektiv-Komifchen 447 — Bewußtes Erzeugen

Seite

komiſcher Vorſtellungszuſammenhänge 447 — Auf die Vorſtellungsgebilde kommt es an 447 — Willkür der Vorſtellungsverknüpfung gefordert 448 — Vorſtellungszuſammenhänge aus betont-individueller Geiſtesfreiheit heraus 448 — Die objektive Seite an der ſubjektiven Komik 449 — Noch ein anderer Sinn der Geiſtesfreiheit 449 — Zuſammenfaſſung 450 — Eindruck des Subjektiv-Komiſchen 451 — Verhältnis zum allgemeinen komiſchen Überlegenheitsgefühl 451 — Die Geiſtesfreiheit in dem Betrachter des Subjektiv-Komiſchen 452 — Zuſamenfaſſung 452.

E. Das Komiſche der reinen und unreinen Art 453

Stoffliche Erregungen in Verbindung mit dem Komiſchen 453 — Geteilte Natur des Unrein-Komiſchen 453 — Berechtigte Übergangsgebilde zwiſchen Äſthetiſchem und Ethiſchem 453 — Angelegtheit des Komiſchen auf Verknüpfung mit ſinnlich-gemeinen Erregungen 454 — Das Zyniſch-Komiſche 454 — Verbindung des Komiſchen mit ſtofflich-ſittlichen Gefühlen 454 — Das Satiriſch-Komiſche: ein berechtigtes Miſchgebilde äſthetiſch-ethiſcher Art 455.

F. Das Zyniſch-Komiſche 455

Moraliſierende Komik 455 — Wolluſt, Ekel und Grauſen im Zyniſch-Komiſchen 456 — Frage nach der Berechtigung des Zyniſch-Komiſchen 456 — Das Zyniſche: gerechtfertigt durch ernſte ſittliche Affekte 456 — Beiſpiele 457 — Das Zyniſche im Verhältnis zum Satiriſchen 458 — Erweiterung des Begriffes des Zyniſch-Komiſchen 458 — Beiſpiele 459 — Neue Frageſtellung 459 — Wirklichkeitsferne und Wirklichkeitsnähe 460 — Grad der Aufgetriebenheit 460 — Das Können des Künſtlers 461 — Sittliche Affekte 461 — Verbindung des Komiſchen mit Ernſtgefühlen 461.

Neunzehntes Kapitel: **Der komiſche Konflikt** 463

A. Der derbkomiſche Konflikt 463

Verhältnis des Komiſchen zur konfliktvollen Entwicklung 463 — Bereicherung des Komiſchen durch die konfliktvolle Entwicklung 463 — Was uns vor Augen zu ſtehen hat 464 — Kürze der Behandlung 464 — Der derbkomiſche Konflikt 464 — Das Beſtreben, den komiſchen Scheinwert durchzuſetzen 464 — Gegenmächte gegen dieſes Streben 465 — Steigerung der Komik durch die komiſche Behandlung der Gegenmächte 465 — Weitere Steigerung der Komik 465 — Vielgeſtaltiger Verlauf 466 — Der komiſche Umſturz 466 — Was er bedeutet 466 — Der erſte Typus des komiſchen Zuſammenbruchs 467 — Der zweite Typus 467 — Berechtigung des zweiten Typus 468 — Derbkomiſcher Konflikt 468 — Vielfältigkeit der Verwicklung 468 — Beiſpiele 469 — Beſſerung oder Bekehrung der komiſch vernichteten Perſon 470 — Zufälliger Glücksfall für die komiſch vernichtete Perſon 471.

B. Der feinkomiſche Konflikt 472

Günſtigſte Bedingung für den feinkomiſchen Konflikt 472 — Einfachſte Geſtalt des feinkomiſchen Konflikts 472 — Löſung des feinkomiſchen Konflikts 472 — Verwicklungen des feinkomiſchen Konflikts 473 — Beiſpiele 473 — Weitere Beiſpiele 475 — Subjektive Komik bei den gegneriſchen Perſonen 475.

C. Der komiſchernſte Konflikt 476

Seite

Verhältnismäßig reine komiſche Konflikte 476 — Der komiſchernſte Konflikt 476 — Beiſpiele 476 — Der komiſchernſte Konflikt und das wirkliche Leben 478.

D. Die komiſchen Gegenmächte 478

Offene Gegenunternehmungen 478 — Verborgene Gegenunternehmungen 478 — Streich und Poſſen 479 — Intrige 479 — Phantaſtiſche Behandlung von Streichen 480 — Geiſtreiche Behandlung von Intrigen 480 — Der Zufall im Komiſchen 480 — Rolle des Zufalls in der komiſchen Entwicklung 480 — Tieferer Hintergrund des komiſchen Zufalls 481 — Dieſer tiefere Hintergrund iſt nicht überall vorhanden 482 — Die komiſche Welt 482 — Das feeliſche Geſchehen in der komiſchen Welt 482 — Eigenartige Pſychologie der komiſchen Welt 483 — Die Welt des Komiſchen und die Lebensanſchauung 483.

Zwanzigſtes Kapitel: **Der Witz** 485

A. Grundlegende Beſtimmungen 485

Einteilung des Subjektiv-Komiſchen 485 — 1. Abſicht des Aufdeckens: Witz 485 — 2. Harmloſes Spielen: Scherz 485 — 3. Betrachtende Haltung: Humor 486 — Kritiſche Bemerkungen 486 — Viſcher 486 — Reflexive Natur aller ſubjektiven Komik 487 — Das Aufdecken komiſcher Selbſtaufhebungen 487 — Durch die willkürliche Vorſtellungsverknüpfung als ſolche ſoll die komiſche Selbſtaufhebung aufgedeckt werden 488 — Der ſprachliche Ausdruck: ein Weſentliches 486 — Begründung 488 — Wortwahl und Satzknüpfung: genauer Abdruck der komiſchen Knüpfung 489 — Knappheit und Kürze 489 — Zuſammenfaſſung 490 — Das geiſtesfreie witzige Subjekt 490 — Wie das vereinzelte Witzwort aufzufaſſen iſt 491 — Der Witz deckt eine komiſche Seite an einem Wirklichen auf 491.

B. Aufbau des Witzes 492

Neue Frage 492 — Innerhalb des Vorſtellungsſpiels muß die komiſche Selbſtauflöſung ſtattfinden 493 — Sinn und Unſinn derſelben Vorſtellungsverknüpfung 493 — Lipps 494 — Von der negativen Seite des Witzes iſt zu der poſitiven weiterzuſchreiten 494 — Der unmittelbare und der verſteckte Sinn der Vorſtellungsverknüpfung 495 — Der Witz: ein doppelſinniges Gebilde 495 — Der Witz als poſitiver Ertrag einer komiſchen Selbſtauflöſung 495 — Erforderniſſe abgeleiteter Art 495 — Die fachliche Spitze des Witzes 496 — Zuſammenfaſſung 496 — Die Klangwitze ſind zunächſt beiſeite zu laſſen 497 — Beiſpiele 497 — Witz und Schnurre 499 — Neue Frage 500 — Technik des Witzes 500 — Nichtpaſſende und paſſende Vorſtellungsreihe 500 — Normale und anormale Verſchmelzung 501 — Dasſelbe Wortgefüge mit zwei Verſchmelzungen 501 — Ähnlichkeit der beiden Verſchmelzungen 501 — Ausblick auf eine weitere Frage 502 — Entſtehung des Witzes 502 — Das Geiſtreiche im Witz 503.

C. Gliederung des Witzes 504

Neue Aufgabe 504 — Geringer äſthetiſcher Wert des einzelnen Witzwortes 504 — Der fachlich-vernichtende und fachlich-ſpielende Witz 505 — Der ſatiriſche und der harmloſe Witz 506 — Sachwitz und Wortwitz 506 — Beiſpiele 507 — Die Luſt am Wortwitz 508 — Der Klangwitz 508 — Sein

Seite

Wefen 508 — Beifpiele 509 — Die witzartige Vorftellungsverknüpfung 510 — Das Eigentümliche darin 510 — Wefentlicher Unterfchied vom Witz 511 — Unüberfehbarkeit der Formen 511 — Ein außerkomifches Gebiet 512 — Die pointierte Ausdrucksweife 512 — Witz in Gebärden und Handlungen 513 — Witz und Karikatur 513 — Der unfreiwillige Witz 513 — Bloßftellende unfreiwillige Witze 514 — Ein anderer Fall 515.

D. Satire und Ironie 515

Das Satirifch-Komifche überhaupt 515 — Witz im Verhältnis zur Satire 516 — Nachbargebiete des Satirifch-Komifchen 516 — Die dichterifche Entrüftungsfatire 516 — Beifpiele 517 — Die profaifche Satire 517 — Zwei Arten der eigentlichen Satire 517 — Subjektiv-betonte Satire 518 — Immanente Satire 518 — Für welchen Fall der Name „Satire“ nicht paffend ift 519 — Ironie 519 — Verhältnis der Ironie zum Witz 519 — Wefen der Ironie: in der Wertbezeichnung liegend 520 — Unterfchied der Ironie vom Witz 521 — Gefahren der Ironie 522.

Einundzwanzigftes Kapitel: **Laune und Humor** 523

A. Laune und Scherz 523

Laune: Vorftellungsverknüpfungen zum Zwecke des Spielens 523 — Scherz im gewöhnlichen Leben 523 — Scherz und Witz 524 — Reflexive Laune 524 — Der Name Humor: hier noch nicht anzuwenden 524 — Laune der derben und feinen Art 525 — Der harmlofe Scherz 525 — Die Neckerei 525 — Der Spott 526 — Der Spott verglichen mit der Neckerei 526 — Das Spötteln 527 — Das Hereinfallenlaffen 527 — Beifpiele 528 — Das fchalkhafte Scherzen 528.

B. Grundlagen des Humors 529

Aufftieg zum Humor 529 — Der Humor: keine Geftaltung über das Komifche hinaus 529 — Der Humor: als betrachtende Haltung gegenüber der Welt 530 — Syntheſe von fpielender Willkür und tief eindringender Betrachtung 530 — Drei Fälle 531 — Eine Benennungsfrage 531 — Latente humoriftifche Betrachtung 532 — Kritifche Bemerkungen 532 — Humoriftifche Betrachtung der Scheinwerte des Lebens 533 — Humor der derben und der feinen Art 533 — Inniger Zufammenhang des Humors mit der Weltanfchauung 534 — Begründung 534 — Der Wert der Weltanfchauung: wefentlich mitbeftimmend für den Wert des Humors 535 — Übergang zum Gefühlscharakter des Humors 535 — Vorherrfchen der Lebens- und Weltgefühle im Humor 536 — Nähere Befchreibung der Gefühle des humoriftifchen Subjektes 536 — Der Humor als Syntheſe von Betrachtung und Gefühl 537 — Verfchiedene Weltanfchauungen find im Humor möglich 537 — Moralismus und Rationalismus: ungünftig für den Humor 538 — Individualismus: günftig für den Humor 538 — Abwehr eines Mißverftändniffes 539 — Verftändnis für die Wertwiderfprüche der Welt: günftig für den Humor 540 — Peffimiftifche Vorausfetzung des Humors 540 — Peffimismus: nicht das Abfchließende im Humor 540.

C. Verfchiedene Arten des Humors 541

Gliederung des Humors 541 — Das Rückläufige im feinen Humor 541 — Zwei getrennte Erfcheinungen: durch Humor verbunden 542 — Der Sinn für das Kleine und Enge 543 — Burlesker, grotesker, drolliger Humor

Seite

543 — Schalkhafter Humor 543 — Rührender Humor 543 — Zynifcher und fatirifcher Humor 545 — Geiftesfreiheit im zynifchen und fatirifchen Humor 545 — Närrifcher Humor 545 — Das Närrifch-Komifche 546 — Das Mehr im närrifchen Humor 546 — Zwei Fälle 546.

D. Einteilung des Humors von der Weltanfchauung aus . . . 548

Philofophifcher und gewöhnlicher Humor 548 — Beifpiele 548 — Neuer Einteilungsgrund 549 — Das Wefen des Naiven und Sentimentalen 549 — Wichtigkeit diefes Unterfchieds 550 — Anwendung diefes Unterfchiedes auf den Humor 550 — Beifpiele 551 — Einteilung gemäß der optimiftifchen Weltanfchauung 551 — Begründung der Wichtigkeit des Optimismus und Peffimismus für den Humor: erfter Grund 552 — Zweiter Grund 552 — Dritter Grund 552 — Metaphyfifche, ethifche und eudämoniftifche Richtung 553 — Gefühlshaltung des optimiftifchen Humors 553 — Gefühlshaltung des peffimiftifchen Humors 554 — Mifchungen und Übergänge 554 — Gefühlsmannigfaltigkeit 554 — Beifpiele 555 — Freiheit der Weltanfchauung im Humor 556 — Ausblick auf die Metaphyfik der Äfthetik 556 — Kritifche Bemerkungen 557.

E. Verbindung von Humor und Tragik 558

Verbindung von Humor und Tragik 558 — Zwei Möglichkeiten 558 — Tragifcher Humor 558 — Humoriftifch gebrochene Tragik 559 — Tragikomik 559 — Schwierigkeiten der Tragikomik 560 — Wert der Tragikomik 561.

Zweiundzwanzigftes Kapitel: **Das Häßliche** 562

Häßlich gleichbedeutend mit wideräfthetifch 562 — Zwei Arten des Häßlichen 562 — Vier Richtungen des Allgemein-Häßlichen 562 — Das Pfychologifch-Häßliche 563 — Das Häßliche des Gehalts 563 — Das Stofflich-Häßliche 564 — Das Häßliche der Gliederung 564 — Das Häßliche der befonderen Art 565 — Wie diefes Häßliche zu verftehen ift 565 — Naheliegende falfche Anwendungen 565 — Das Häßliche in engem Sinn 566 — Das Formhäßliche 566 — Das Individuell-Häßliche 567 — Das Inhaltshäßliche 567 — Zufammengehörigkeit diefer drei Arten 567 — Das Häßliche als treibende Kraft 567 — Das Richtige in diefer Vorftellungsweife 568 — Schlußbemerkung 568.

Die äſthetiſchen Grundgeſtalten.

Erſtes Kapitel.

Die Gliederung in die äſthetiſchen Grundgeſtalten.

1. Eine der reizvollſten Aufgaben der Äſthetik beſteht darin, die Typen, in die ſich das Reich des Äſthetiſchen gliedert, zu charakteriſieren. Es geht in dieſem Reiche nicht ſo ordnungslos und wild wie etwa im Gebiete der Gerüche zu, wo ſich Gruppierung, Zuſammenſchluß, Über- und Unterordnung auch nicht annäherungsweiſe durchführen laſſen. Wenn wir die äſthetiſchen Gebilde überblicken, ſo wird unſer Blick durch eine ganze Reihe bedeutſamer Grundgeſtalten, ſcharfgeprägter Charaktere gefeſſelt. Schon die Sprache des gewöhnlichen Lebens beſitzt für ſehr viele dieſer Typen bezeichnende Ausdrücke: ſie redet etwa vom Schönen, Anmutigen, Lieblichen, Reizenden, Erhabenen, Prächtigen, Tragiſchen, Rührenden, Komiſchen. Allgemeinſte Aufgabe aller Unterſuchungen dieſes Bandes.

Die allgemeinen äſthetiſchen Normen, die der erſte Band dargelegt und erwiesen hat, bilden die Grundlage, von der aus wir in den Reichtum des Beſonderen und Eigenartigen hineinſchreiten wollen. Es fragt ſich: auf welche prinzipiellſten Beſonderungen treffen wir, wenn wir die Verwirklichung der grundlegenden äſthetiſchen Normen überblicken? Die am meiſten übergreifenden, am meiſten umfaſſenden Beſonderungen ſind herauszuheben. Sodann wird eine jede von ihnen wiederum in ihre Arten und Unterarten zu verfolgen ſein. Es wird ſich zeigen, daß ein jeder Grundtypus ſich zu einer vielgeſtaltigen, mannigfach verzweigten Gliederung entfaltet. Und ebenſo werden die Beziehungen, die zwiſchen den Grundtypen beſtehen, klarzulegen ſein. War im erſten Bande der Blick vorwiegend auf das Allgemeinſte, auf das ſich in allem Äſthetiſchen Gleichbleibende gerichtet, ſo ſtehen uns nun Unterſuchungen bevor, in denen es gilt, vorzugsweiſe das Beſondere, Eigengeartete, Ausgeſtaltete nach Über-, Unter- und Nebenordnung zu verfolgen. Die Welt, in die wir nun eintreten, iſt daher, verglichen mit dem Reiche, in dem der erſte Band verweilte, voll von Leben und Natur; ſie prangt und ſtrotzt in herrlicher Mannigfaltigkeit.

Die äſthetiſchen Grundgeſtalten gehen der Gliederung in Natur- und Kunſtäſthetiſches voran.

2. So liegen alſo die Unterſuchungen dieſes Abſchnittes, begrifflich genommen, vor der Einführung des Unterſchiedes von Naturäſthetiſchem und Kunſt. Erſt im nächſten Hauptabſchnitt werde ich mich mit der unermeßlich folgenreichen Scheidung und Entfaltung zu beſchäftigen haben, die im Syſtem der äſthetiſchen Begriffe dadurch eintritt, daß der Begriff der künſtleriſchen Tätigkeit grundſätzlich in Betracht gezogen wird. Jetzt dagegen handelt es ſich um Gliederungen, die gleichermaßen das Äſthetiſche der Natur wie der Kunſt angehen. Schönes und Charakteriſtiſches, Anmutiges und Reizendes, Erhabenes und Rührendes, Komiſches und Tragiſches findet ſich unabhängig davon vor, ob die Gegenſtände in voller Wirklichkeit vor uns ſtehen oder gezeichnet, gemalt, gedichtet ſind. Es gibt ja allerdings manche Gebiete in Natur und Kunſt, die einen ungünſtigen Boden für die Entfaltung gewiſſer Haupt- oder Untertypen bilden. So kann beiſpielsweiſe in der Pflanzenwelt oder auch in der Baukunſt Komiſches, Rührendes, Tragiſches ſich nur andeutungsweiſe entwickeln. Doch dies ſind hier und da vorkommende Einſchränkungen, die den Satz nicht hinfällig machen, daß die in den folgenden Unterſuchungen darzulegenden Typenunterſchiede in alle Hauptgebiete der Natur und der Kunſt eindringen.

Eine größere Anzahl von Einteilungsgründen im äſthetiſchen Reich.

3. Man darf ſich die Gliederung des Äſthetiſchen in ſeine Hauptgeſtalten nicht ſo vorſtellen, als ob es ſich dabei um eine einzige Reihe nebengeordneter Glieder handelte. Vielmehr tritt dabei eine große Anzahl von Einteilungsgründen in Wirkſamkeit. Es wäre beiſpielsweiſe irrig zu meinen, daß das Schöne, Charakteriſtiſche, Erhabene, Anmutige derſelben Einteilungsreihe angehören, ſondern es ſind hierbei drei Einteilungsgründe im Spiele. Das Schöne und das Charakteriſtiſche ergeben ſich als Gegenſätze unter demſelben einteilenden Geſichtspunkte; das Erhabene dagegen gehört in eine ganz andere Reihe, und wiederum unter einem anderen Einteilungsgrunde entſpringt das Anmutige. Wir werden uns davor hüten müſſen, eine zu ſtraffe Einheit, zu viel Syſtem in die Gliederung des Äſthetiſchen zu bringen. Vielmehr wird ſich eine ſtattliche Anzahl einander nebengeordneter Grundeinteilungen ergeben. Natürlich treten dieſe miteinander in mannigfaltige Beziehung. Es wird eher nötig ſein, die üblichen Einteilungen des Äſthetiſchen aufzulockern, als ſie noch mehr zu vereinheitlichen. Es liegt in dem angegebenen Geſichtspunkt geradezu einer der charakteriſtiſchen Grundgedanken aller folgenden Unterſuchungen. Das Gebiet des Äſthetiſchen ſtellt eine nicht nur weit

reichere, ſondern auch weit unregelmäßigere, uneinheitlichere Mannigfaltigkeit dar, als meiſtenteils angenommen wird.

Der normative Geſichtspunkt.

4. In allen Fällen aber handelt es ſich um Gefühls- und Phantaſietypen. Nach der Grundlegung der Äſthetik, wie ich ſie im erſten Bande gegeben habe, braucht dies kaum in Erinnerung gebracht zu werden. Um mit Worten des erſten Bandes zu reden, beſteht die Aufgabe der folgenden Unterſuchungen in der „Ausſonderung menſchlich-charakteriſtiſcher und menſchlich-wertvoller Gefühls- und Phantaſietypen aus dem Verlaufe des ſeeliſchen Lebens“.

Und wie im erſten Bande, ſo wird ſich auch hier überall pſychologiſches Zergliedern und Verknüpfen mit normativen Geſichtspunkten verbinden. Die Heraushebung der Gefühls- und Phantaſietypen wird allenthalben von der Überzeugung geleitet ſein, daß einem jeden von ihnen ein menſchlich-wertvolles Bedürfnis zugrunde liegt. Es wäre eintönig, dieſen normativen Gedanken immer zu wiederholen. Aber der Sache nach ſind alle folgenden Unterſuchungen von dem Gedanken getragen, daß die Abgrenzung eines jeden Typus gerade darum ſo erfolgt, weil auf dieſe Weiſe einem menſchlich-wertvollen, weſenhaften, zur Entfaltung des Innenmenſchen notwendig gehörigen Bedürfnis Genüge geſchieht.

Dieſe Überzeugung von dem menſchlichen Werte des zugrunde liegenden Bedürfniſſes kann unmöglich aus der Pſychologie geſchöpft werden. Die Pſychologie lehrt uns allenthalben nur Tatſachen und deren Geſetze kennen; nirgends führt ſie zu Werturteilen. Werturteile aber über menſchliche Bedürfniſſe ſind es ſchließlich, die der Umgrenzung eines jeden der Gefühlstypen zugrunde liegen. Der Umſtand, daß gerade dieſe und keine anderen Gefühlstypen herausgehoben und daß ſie gerade ſo und nicht anders umgrenzt werden, rechtfertigt ſich nur durch die Überzeugung, daß nur auf dieſem Wege echten, aus der Tiefe menſchlichen Weſens entſpringenden Bedürfniſſen Ausdruck gegeben wird. Dieſe Überzeugung kann mit bloß pſychologiſchen Mitteln nicht bewieſen werden.

So wird ſich in dieſem Band, gerade ſo wie es in dem erſten der Fall war, die pſychologiſche Zergliederung und Verknüpfung mit normativen Überzeugungen durchdringen. Dieſe normativen Überzeugungen wurzeln ſchließlich in der Güterlehre, in der Philoſophie der Werte. Nur werde ich mich dabei nirgends auf Auffaſſungen der Güterlehre berufen; ſondern ich werde unmittelbar in der pſychologiſchen Beſchreibung der äſthetiſchen Typen das Menſchlich-Wert-

volle der jeweilig zugrunde liegenden Bedürfniſſe eindringlich hervortreten laſſen.[1])

Gliederung vom Gehalt und von der Form aus

5. Sieht man ſich um, von welcher Seite des äſthetiſchen Verhaltens die Einteilungsgründe für die äſthetiſchen Grundgeſtalten zu nehmen ſind, ſo laſſen ſich zwei Fälle unterſcheiden. Entweder wurzeln ſie mehr im Inhalte oder mehr in der Form des Äſthetiſchen. Gewiſſe Gliederungen (und es werden wohl die allermeiſten ſein) ergeben ſich mehr vom Inhalte her; das heißt: der äſthetiſche Gehalt, das Menſchlich-Bedeutungsvolle, treibt naturgemäß von ſich aus nach gewiſſen Richtungen zu Beſonderungen hin. Stellt man ſich die äſthetiſche Verwirklichung des Menschlich-Bedeutungsvollen vor, ſo trifft man in ihm auf gewiſſe ſcheidende Triebkräfte, denen gemäß die äſthetiſche Verwirklichung nach der einen oder anderen Richtung hin auseinanderläuft. So werden wir ſofort im nächſten Kapitel ſehen, wie vom äſthetiſchen Inhalte aus die Nötigung entſpringt, das Äſthetiſche der erfreuenden und das der niederdrückenden Art zu unterſcheiden. In dem anderen Falle dagegen liegt die Sache ſo, daß umgekehrt die äſthetiſche Form nach dieſer oder jener Richtung hin eine Mannigfaltigkeit von Ausgeſtaltungen nahelegt. So wird ſich zeigen, daß ſich der Unter-

[1]) Jakob Segal ſagt in ſeiner beachtenswerten Abhandlung „Pſychologiſche und normative Äſthetik“ (Zeitſchrift für Äſthetik und allgemeine Kunſtwiſſenſchaft, Bd. 2, S. 1 ff.), daß ich in der normativen Grundlegung der Äſthetik von den äſthetiſchen Bedürfniſſen „herzlich wenig Gebrauch mache“. Segal kann ſich in mein „Syſtem“ unmöglich beſonders vertieft haben; denn ſonſt hätte er bemerken müſſen, daß ich mich bei jeder der vier Normen, und zwar beſonders dort, wo ich die „teleologiſche“ Rechtfertigung gebe (S. 388 ff., 471 f., 554 ff., 583 f.), auf das Vorhandenſein eines entſprechenden, in dem Weſen der menſchlichen Seele wurzelnden Bedürfniſſes berufe und darauf baue. Beſonders aber iſt es unrichtig, wenn Segal die Sache ſo darſtellt, als ob ich die normative Äſthetik einzig auf den nackten Begriff des Bedürfniſſes gründete. Vielmehr liegt bei mir der Nachdruck auf dem menſchlich-wertvollen Charakter des Bedürfniſſes. An jenen angeführten vier Stellen meines „Syſtems“ bemühe ich mich zu zeigen, daß das äſthetiſche Verhalten eines der großen Wertgebiete der Menſchheit ſei und daher dem ſittlichen, dem religiöſen und dem wiſſenſchaftlichen Verhalten ebenbürtig zur Seite ſtehe. Und darin eben beſteht die über alle Pſychologie hinausliegende Leiſtung. Mit den Mitteln der Pſychologie läßt ſich nicht dartun, daß es menſchheitsgültige, den höchſten Zwecken menſchlichen Weſens und Strebens entſprechende Bedürfniſſe, Werte, Güter gibt, und daß das äſthetiſche Verhalten zu ihnen gehört. Die normative Äſthetik will das äſthetiſche Verhalten dem Inbegriff der höchſten menſchlichen Güter eingliedern. Jene angeführten vier Stellen verſuchen, dies zu tun. In ihnen erfüllt ſich daher das letzte Ziel, dem mein „Syſtem“ zuſtrebt. Und gerade dieſe Stellen läßt Segal gänzlich unbeachtet.

ſchied von Schön und Charakteriſtiſch naturgemäß von der Betrachtung der Form her ergibt.

Natürlich handelt es ſich dabei nur um einen relativen Unterſchied: um einen Unterſchied der naturgemäß verfahrenden Herleitung. Gehalt und Form ſind ſo untrennbar miteinander verknüpft, daß die vom Gehalt ausgehenden Unterſchiede ſich auch in der Form zum Ausdruck bringen müſſen, und daß umgekehrt die durch die Form geforderten Beſonderungen ihr Entſprechendes auch auf Seite des Gehaltes haben werden. Es handelt ſich alſo nur darum, ob der Anſtoß zu einer beſtimmten Beſonderung naturgemäß auf Seite des Gehaltes oder der Form zu ſuchen iſt.

Bemerkung über die Beiſpiele, die ich geben werde.

6. Noch eine allgemeine Bemerkung finde hier ihren Platz. Sie betrifft die den darſtellenden Künſten entnommenen Beiſpiele für die verſchiedenen äſthetiſchen Typen. Es liegt für dieſe Beiſpiele, wofern ſie in menſchlichen Charakteren beſtehen, eine doppelte Möglichkeit vor. Entweder haben die aus den darſtellenden Künſten herangezogenen Charaktere vermöge ihres ihnen vom Künſtler gegebenen objektiven Weſens als Beiſpiele für einen beſtimmten äſthetiſchen Grundtypus zu gelten. Oder es wird der an den herausgehobenen Charakteren zutage tretende Stil des Künſtlers als Beiſpiel für einen beſtimmten Typus hingeſtellt. Beides fällt keineswegs notwendig zuſammen. Es kann ein Dichtungswerk im erhabenen Stil geſchaffen ſein; ich nenne etwa die Braut von Meſſina. Damit iſt aber nicht notwendig geſagt, daß auch jede der darin vorkommenden Perſonen ins Erhabene falle; Diego beiſpielsweiſe iſt, wiewohl auch auf ihn etwas von den durch das ganze Drama hindurchgreifenden erhabenen Gebärden Schillers fällt, von dem Dichter nicht als erhabene Perſon gemeint. Oder es kann ein Gemälde im Stil des Üppig-Sinnlichen gehalten ſein; und doch iſt es möglich, daß eine der Perſonen des Gemäldes nicht ſelbſt als üppig dargeſtellt iſt. Man denke etwa an die Darſtellung von Kindern bei Rubens. Sehr häufig dagegen fällt beides zuſammen. Klärchen im Egmont iſt als eine anmutige Geſtalt hingeſtellt und zugleich in anmutigem Stil behandelt.

Es kann auffallend erſcheinen, daß beides — objektives Weſen und künſtleriſcher Stil — auseinanderfallen kann. Doch iſt dies leicht zu verſtehen. Man muß nur bedenken: das eine Mal handelt es ſich darum, wie ſich der Charakter, den der Künſtler einer Perſon gegeben, unmittelbar ausſpricht. Das andere Mal dagegen handelt es ſich um die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung in die von dem Künſtler ge-

wählten ſinnlichen Ausdrucksmittel. Die Formen- und Farbengebung beiſpielsweiſe, die Rubens bei der Darſtellung eines Kindes anwendet, kann gemäß der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung den Eindruck des Üppig-Sinnlichen machen; und doch muß damit nicht im mindeſten geſagt ſein, daß dieſe Formen und Farben Ausdruck einer üppig-ſinnlichen Seele des Kindes ſind. Durch alle üppigen Formen und Farben hindurch kann vielmehr die reine, unſchuldsvolle Seele blicken.

Ich werde nun nicht bei jedem aus den darſtellenden Künſten gewählten Beiſpiel ausdrücklich ſagen, in welcher Richtung es von mir gemeint iſt. Das wird in den allermeiſten Fällen ſich von ſelbſt verſtehen. Nur zuweilen wird es nötig ſein, hierüber ein ausdrückliches Wort hinzuzufügen.

Zweites Kapitel.

Das Äſthetiſche der erfreuenden und der niederdrückenden Art.

A. Grundlegende Beſtimmungen.

Die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen fordert auch Äſthetiſches der peſſimiſtiſchen Art.

1. Soll die Welt des Äſthetiſchen Weſen und Zweck, Eigenart und Sinn des menſchlichen Lebens und Strebens unverkürzt zur Darſtellung bringen, ſo darf nicht ausſchließlich das Menſchliche der optimiſtiſchen Art den Inhalt des Äſthetiſchen bilden, ſondern es muß auch äſthetiſche Geſtalten geben, aus denen Menſchliches von peſſimiſtiſchem Gepräge zu uns ſpricht. Die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen wäre nur zum Teil erfüllt, wenn wir vom Äſthetiſchen überall verlangen wollten, daß es uns durch ſeinen Gehalt erhebe und tröſte, uns die Erde als einen Schauplatz des Guten und des Glückes zeige, uns mit freudiger Lebensbejahung erfülle. Gemäß jener Norm ſollen auch ſolche Gegenſtände äſthetiſch auf uns wirken, die uns durch ihren Inhalt niederdrücken und beklemmen, uns das Leben nach ſeinen furchtbaren Seiten und troſtloſen Entwicklungen fühlen laſſen und uns zur Abkehr vom Leben zu ſtimmen geeignet ſind. So ſtellt ſich dem Äſthetiſchen der erfreuenden Art das Äſthetiſche mit niederdrückender Haltung gegenüber.

Begründung.

2. Es wäre leichtfertig, wo nicht gar feige geurteilt, wenn man alle menſchlichen Entwicklungen, in denen Engherzigkeit und Dummheit, Roheit und Jämmerlichkeit, Gewiſſenloſigkeit und Bosheit zur Herrſchaft gelangen und zarte Seelen, kühne Geiſter, großdenkende Helden unterdrücken und vernichten, für nebenſächlich im Gange der Menſchheit anſehen oder ſie gar in Abrede ſtellen wollte. Und wenn wir enge Verhältniſſe, unſelige Verwicklungen, ſinnloſe Zufälle, ſcheußliche Naturnotwendigkeiten in vielverſprechende Lebensläufe, in herrliche Unternehmungen verheerend eingreifen und Stätten des Friedens und Glückes in Schauplätze des troſtloſen Jammers verwandeln ſehen: wer von uns hätte den Mut, ſolchen Wechsel für etwas Unweſentliches

zu halten, das für das Bild des menſchlichen Daſeins nicht in Betracht komme? Und noch niederdrückender iſt es, wenn wir Menſchen mit edlen und vielverheißenden Anlagen in Gemeinheit und Laſter, in Selbſtverwüſtung und Selbſtbeſchmutzung herabſinken ſehen. Das künſtleriſche Genie, das in tieriſcher Zuchtloſigkeit endet, der tiefſinnige Weiſe, der ſich in Selbſtquälerei aufreibt, der kühne Staatsmann, den die Machtfülle zu gewiſſenloſen Ränken und ſchwindelhaftem Börſenſpiel verleitet, — das ſind nicht etwa nur bedeutungsloſe Sonderbarkeiten und Ausnahmen, ſondern Erſcheinungen, von denen das menſchliche Leben und Kämpfen ſein Gepräge in hohem Grade mit erhält. Schon im erſten Bande (S. 470 f.) war von dieſen peſſimiſtiſchen Beſtandteilen, die das Menſchlich-Bedeutungsvolle in ſich ſchließt, die Rede.

So gibt es alſo Äſthetiſches mit entſchieden optimiſtiſchem und ſolches mit entſchieden peſſimiſtiſchem Inhalt. In Goethes Gedicht „Prometheus“ werden die Leiden des Titanen von der Luſt des höhnenden Trotzes überwogen, während in der Radierung Klingers „Die Entführung des Prometheus“ das Furchtbare überwiegend den Eindruck beſtimmt. Es liegt in der Natur der Sache, daß ſich zwiſchen beide Enden eine Menge von Verbindungen und Übergängen einſchiebt. Immer aber wird es dabei auf den Geſamt- oder Endeindruck ankommen.

Auf den Endeindruck kommt es an.

Nicht um den Eindruck eines herausgeriſſenen Gliedes, etwa einer Geſtalt in einem geſtaltenreichen Gemälde, auch nicht um den Eindruck an einer Stelle mitten im Fluß einer vorwärts drängenden Entwicklung handelt es ſich, ſondern es iſt der Eindruck des abgeſchloſſen daſtehenden Kunſtwerks, der in die Wagſchale fällt.

Dies iſt natürlich in relativem Sinn zu verſtehen. Nicht nur der Eindruck iſt gemeint, der ſich am Schluß einer Dichtung oder eines Tonwerkes ergibt, ſondern auch der mitten darin an einem verhältnismäßigen Ruhepunkt, am Ende eines kleineren Ganzen, am Ausgange eines Entwicklungsgliedes entſtehende Eindruck. Vielleicht überwiegt am Schluſſe eines Epos, Romans, Dramas das Verſöhnende; damit iſt ganz wohl verträglich, daß der eine oder andere Entwicklungsabſchnitt darin einen überwiegend niederdrückenden Eindruck hervorbringt. In Schillers Tell, der in hohem Grade erhebend ausklingt, ſchließt die Apfelſchußſzene mit ſchwer bedrückenden Gefühlen. Und wie oft geſchieht es nicht, daß ein freudig austönendes Muſikſtück uns durch abgeſchloſſene Sätze von düſtrer Schwermut hindurchführt!

Ungleich wirkſamer freilich ſind die erhebenden und niederdrückenden Gefühle dann, wenn ſie den Schlußeindruck der ganzen Dichtung oder des ganzen Tonſtückes bilden. Sie ſtellen dann eben das Abſchließende, Endgültige dar, wirken mit ganz anderem Gewicht und ſetzen ſich in uns ganz anders feſt. Wie relativ der Endeindruck zu nehmen iſt, kann auch die Lyrik zeigen. Es kann ein einzelnes lyriſches Gedicht, es kann aber auch ein Ganzes lyriſcher Gedichte — wie es etwa in einer von dem Dichter zu einer Einheit geſtempelten größeren Reihe von Gedichten oder in dem lyriſchen Geſamtwerke des Dichters vorliegt — betrachtet werden. Von Leopardis oder auch von Lenaus Lyrik erhält man im Überblick den Geſamteindruck, daß über einem finſteren Grund nur hier und da helle Silberblicke aufleuchten, während man umgekehrt etwa in Uhlands Gedichten durch helles, ſonniges Land wandelt, über das nur zuweilen trübe Schatten gleiten.

B. Die Gefühle in beiden äſthetiſchen Typen.

Die teilnehmenden Gefühle in beiden äſthetiſchen Typen.

3. Haben wir es nun hier wirklich mit einem eigentümlich äſthetiſchen Unterſchied zu tun? Oder liegt nicht vielleicht ein Unterſchied vor, der wohl den Inhalt der äſthetiſchen Erſcheinungen trifft, aber für den äſthetiſchen Eindruck ohne entſcheidenden Belang iſt?

Es gilt, auf die durch dieſen Unterſchied bedingte Verſchiedenheit der Gefühle zu achten. Was die Gefühle der Teilnahme betrifft, ſo werden durch entſchieden optimiſtiſchen Inhalt Gefühle freudiger Lebensbejahung in uns erweckt. Wir faſſen Vertrauen zum Leben und dieſer Welt als dem Schauplatz des Lebens, wir glauben an die Menſchen und die tüchtigen und edlen Kräfte in ihnen, wir glauben an das Gelingen ihres Strebens nach den Gütern und Werten des Lebens. Damit können ſich Dankbarkeit und Liebe verbinden. Wir können zu Dankbarkeit gegen die hohen Lebensmächte, gegen Schickſal, Vorſehung, Gott geſtimmt werden. Wir fühlen uns aufgelegt, Welt, Natur und Menſchen liebend zu umfaſſen, mit ihnen in Jubel einzuſtimmen. So wird es uns bei Schillers Lied an die Freude, bei dem Schlußſatze von Beethovens neunter Symphonie, in hohem Grade auch bei ſeiner ſiebenten Symphonie ergehen. Aber es muß nicht gerade bis zu jubelndem Umſchlingen des Lebens kommen. Man denke an ſolche Dichter wie Jean Paul, Eichendorff, Dickens, Anderſen, Gottfried Keller oder an Hans Hoffmann oder an Frenſſen: ſie geben und ſtärken uns den Glauben an das Tüchtige, Kernhafte, Gute im Menſchen auch unter rauhen Hüllen und abſtoßenden Vermummungen, den Glauben an die

Erde als eine Stätte, wo auch in abgelegenen Winkeln, unter wuchernden Dornen und Diſteln, liebliches Glück erblühen und auch mitten unter den Torheiten, Bosheiten und wilden Zufällen des Lebens eine hohe Welt ſich auftun kann. Oder ſo verſchieden Raffael und Rubens wirken: beide geben uns lebenbejahende Gefühle, jener mehr in der Weiſe verklärenden Sanges, dieſer mehr in der Weiſe von Sturm und Fanfare.

Ganz anders ſehen die Gefühle der Teilnahme aus, wenn das Äſthetiſche einen entſchieden peſſimiſtiſchen Inhalt hat. In ſolchem Fall entſpringen Gefühle lebenverneinender Art. Dabei haben wir nicht nur an Weltekel, Weltverachtung, Haß und Hohn gegen Menſchheit und Leben zu denken. Auch maßvollere Gefühle müſſen wir vor Augen haben. Wenn uns etwa durch eine Dichtung der Eindruck zuteil wird, daß es um das Leben eine bedenkliche Sache ſei, daß alles Glück auf trügeriſchem Grunde ruhe, daß alle Genüſſe wurmſtichig ſeien, daß das Tieriſche im Menſchen alle hohen Aufſchwünge beſchmutze, ſo iſt damit keineswegs notwendig geradezu Ekel, Verachtung, Haß gegenüber der Welt gegeben, vielmehr kann unsere Gefühlsantwort die gelindere Form haben, daß Mißtrauen und Angst vor dem Leben über uns kommt, daß wir in unſerer Liebe zu dem Leben beunruhigt werden, oder daß ſich uns der Wunſch aufdrängt, nicht allzu tief ins Leben verwickelt zu werden. Was ich hiermit meine, kann aus Ibſens Gedichten deutlich werden. Gerade die charakteriſtiſcheſten unter ihnen — wie etwa „Auf den Höhen“ oder „In der Bildergallerie“ — laſſen den Eindruck zurück, was für eine harte, gefahrvolle Sache es um das Leben ſei, zu welchen grimmigen Kämpfen, höhnenden Entſagungen, kalten Selbſtverwundungen das Leben mit ſeinen Erfahrungen gerade den ſeltenen und tiefen Menſchen führe. Weit ſchroffer wenden ſich unſere Gefühle vom Leben ab, wenn wir uns etwa der Wirkung von Ibſens Geſpenſtern hingeben. Unſer bemächtigt ſich hier Ekel und Grauſen vor dem Leben. Denn aus dieſem Drama grinſt uns finſtere Verzweiflung an allem an, was Menſch und Geſellſchaft iſt, ein ins Nihiliſtiſche entarteter Idealismus reckt ſich drohend vor uns empor.

Die zuſtändlichen Gefühle im Typus der erfreuenden Art.

4. Auf einen ähnlichen Gegenſtand ſtoßen wir, wenn wir die zuſtändlichen Gefühle des äſthetiſch Genießenden ins Auge faſſen. Äſthetiſche Gegenſtände mit optimiſtiſch gerichtetem Inhalt wirken erfreuend, oder genauer: ſie erwecken in uns Gefühle der Beruhigung, Erquickung, Erhebung, Beſeligung. Mit dieſen Ausdrücken ſind verſchiedene Weiſen der Erfreuung des Gemütes bezeichnet.

Wir fühlen uns beruhigt, wenn wir im Gegenſatze zu den Störungen durch die Wirrniſſe und Widerſprüche des Lebens uns in ſtillen und frohen Einklang mit uns und der Welt gebracht fühlen. Mozartſche Muſik wirkt in den meiſten Fällen auf dieſe Weiſe. Oder man denke an die beiden „Wandrers Nachtlied“ überſchriebenen Goetheſchen Gedichte oder an das Mond-Gedicht „Füllеſt wieder Buſch und Tal“. In dem letzten Fall bildet die Wehmut nur eine Schattierung in dem tiefen Friedensgefühl, das dieſes Gedicht erweckt. Manche Gegenden, etwa die herben Landſchaften des Fichtelgebirges oder auch die verzauberten Buchten der Inſel Rügen vermögen unſer Gemüt in beſonderem Grade in lautloſe Stille zu verſenken. Beruhigung.

Den Charakter der Erquickung nimmt die Gemütsbefriedigung dann an, wenn ſie ſich uns als friſche, kraftvolle Belebung, als Zunahme an ſeeliſcher Geſundheit kundgibt. Wir glauben, aus einem labenden Born zu trinken. Aus Mörikes Gedichten — ich denke etwa an die Gedichte „Mein Fluß“ oder „Lied vom Winde“ —, ebenſo aus denen Gottfried Kellers ſtrömt uns ſolch geſundende Wirkung entgegen. Und ein Dichter wie Rabelais läßt uns wahre Fluten und Stürze urgeſunden, ſelbſtherrlich frohen Lebens fühlen. Von Ruysdaels Landſchaften empfange ich ſtets einen beſonders ſtarken Eindruck kernhafter Naturempfindung und geſunder Kraft. Erquickung.

Von Erhebung wiederum darf dort die Rede ſein, wo die Befriedigung unſrer idealen, insbeſondere unſrer ſittlichen und religiöſen Bedürfniſſe den Grundton des äſthetiſch erregten Selbſtgefühls bildet. Wir fühlen alles in uns, was alltäglich und niedrig iſt, zurücktreten, wir heben uns empor aus dieſem trüben Dunſtkreis, Gutes und Heiliges erwacht in uns, wir fühlen uns hoher Werte und heilvoller Beſtimmung verſichert. Wer hat nicht beim Leſen von David Copperfield einen ſolchen Eindruck erhalten! Dickens läßt von dem Guten und Edlen eine Kraft ausgehen, die alle finſtern Nebel zerſtreut. Beſonders oft kommt die beſchriebene Wirkung im ernſten Schauſpiel vor. Ich denke etwa an Leſſings Nathan, an Schillers Tell, an Hauptmanns Armen Heinrich. Aber auch der tragiſche Ausgang führt oft, ja meiſtens Erhebung mit ſich: ſo in des Sophokles Antigone, in Shakespeares Macbeth, in den Tragödien des reifen Schiller. Erhebung.

Beſeligung endlich iſt dann vorhanden, wenn die in der Gemütsbefriedigung enthaltene Luſt eine Steigerung bis ins Überſchwengliche aufweiſt. Wir haben das Gefühl: das Menſchenmögliche an äſthetiſcher Luſt iſt erreicht oder nahezu erreicht. Von Botticellis, Beſeligung.

Raffaels, Tizians, Correggios Geſtalten ſtrömt uns Beſeligung zu. Oder man ſtelle ſich den Schluß des zweiten Teiles des Goetheſchen Fauſt vor. Heinſe wollte mit ſeinem Ardinghello in einen Rauſch von Seligkeit verſetzen. Wahrhaft beſeligend wirkt der Schluß des dritten Aktes des Grafen von Charolais von Beer-Hofmann. Beſonders oft ſpenden uns Tonwerke dieſen bis zum Höchſten geſteigerten Grad von Luſt.

Die zuſtändlichen Gefühle im Typus der niederdrückenden Art.

5. Auf der anderen Seite ſtehen die zuſtändlichen Gefühle der herabgeſtimmten Art. Das Gemüt fühlt ſich niedergedrückt, in Leid und Verzagtheit verſenkt. Auch hier laſſen ſich gewiſſe Typen herausheben, die jedoch naturgemäß — gerade ſo wie in dem vorigen Falle — ſich nicht ſcharf voneinander abgrenzen laſſen.

Beunruhigung.

Oft wird uns ein äſthetiſcher Inhalt geboten, der das menſchliche Leben als einen wankenden Boden erſcheinen läßt, auf dem nichts feſtſteht, weder Glück noch Tugend, weder Größe noch beſcheidenes Streben und Gelingen. Wir ſpüren uns in unſerm Lebensgefühl beunruhigt, unſicher, ängſtlich. Solchen Eindruck empfangen wir oft von Turgenjeff. Thomas Manns Buddenbrooks machen mit ihren lebensvollen Schilderungen des völligen Verfalls einer noch vor kurzem feſtbegründeten, an Tüchtigkeit reichen Familie uns in unſerem Lebensgefühl wankend. Hier liegt alſo das Gegenteil der vorhin charakteriſierten Beruhigung vor.

Gefühl der Verunreinigung.

Zur Erquickung bildet das Gefühl des Herabgezogenwerdens ins Gemeine und Krankhafte, des Beſchmutzt- und Verſeuchtwerdens den Gegenſatz. Ich ziehe dieſen Eindruck nicht in tadelndem Sinne heran, vielmehr ſetze ich dabei voraus, daß dem Unluſtvollen und Widerlichen dieſes Eindrucks durch die von der künſtleriſchen Geſtaltung ausgehenden Gefühle ein Gegengewicht entſtehe, und daß demnach das Gefühl der Verunreinigung nur eine durch die Natur des Inhalts berechtigte Schattierung des künſtleriſchen Wohlgefühls bilde. Man vergegenwärtige ſich etwa die Demi-Vierges von Prévoſt, die Salome von Wilde, die tote Stadt von d'Annunzio; hier wirkt der Inhalt teilweiſe beſchmutzend, aber doch liegen echte künſtleriſche Erzeugniſſe vor.

Beklemmung und Trauer.

Die Erhebung wiederum findet ihren Gegenſatz in dem Gefühl der Beklemmung. Das Leben erſcheint uns ſo voll von Wirrſal und Bitternis, von Zerrüttung und Unſeligkeit, daß ſich uns das ganze Daſein als ſchwerer Druck auf die Seele legt. Wir fühlen uns bedrückt und bekümmert, beengt und verfinſtert, wir vermögen nicht mehr frei zu atmen und emporzublicken. Beſonders die moderne

Dichtung liebt es, dieſe Grundſtimmung zu erzeugen. Von Ibſen gehören Geſpenſter, Wildente, Borkmann hierher; aus ſeiner früheren Zeit Nordiſche Heerfahrt, beſonders ſoweit es ſich um das Schickſal Örnulfs handelt. Viel furchtbarer noch weiß Doſtojewski dieſen Eindruck hervorzubringen. Hier nimmt die Beklemmung den Charakter der Zermürbung, Zerſchlagenheit, des Sichzuwiderwerdens an. Oder man denke an Tolſtojs Macht der Finſternis, beſonders in ihren erſten vier Akten, oder an Gorkis Nachtaſyl. Aus älterer Zeit können Hebbels Judith und Maria Magdalena als Beiſpiel gelten. Aus der Malerei kann Delacroix, etwa mit ſeinem Gemetzel auf Chios, als Beispiel dienen. Zur Erhebung ſteht aber auch ſchon die einfache trauervolle Niederdrückung in Gegenſatz. Hier kommt es nicht bis zu Dumpfheit der Beklemmung, bis zu einſchnürender, erdrückender Unfreiheit, ſondern es herrſcht ein Herabgeſtimmtwerden von milderer, ſanfterer Art. Der Tod Ophelias, das Schickſal Balders in Heyſes Kindern der Welt, Tennyſons Enoch Arden können dafür als Beiſpiele dienen. Beſonders oft wird uns dieſer Eindruck durch die Muſik zuteil. Aus einem einfachen Volkslied kann uns eine wahre Unendlichkeit von Trauer anwehen. Chopinſche Tonſtücke laſſen besonders häufig eine trauervolle Erweichung, eine hinſterbende Auflösung in uns entſtehen.

Ratloſigkeit.

Endlich iſt der Typus der Ratloſigkeit des Gemütes zu nennen. Wir fühlen uns wie aus allen Fugen geworfen, wie entwurzelt, wir wiſſen nicht, was wir zu ſolch widerſpruchsvollem, entſetzlichem Daſein ſagen ſollen. Unſer Selbſtgefühl ſchwankt. Wir werden an uns ſelber irre. Es liegt hier der volle Gegenſatz zur Beſeligung vor. Wenn uns die Erde in Grabbes Herzog Gothland wie eine qualvolle Henkerſtätte, in Zolas La Terre wie eine Kloake erſcheint, ſo wiſſen wir uns nicht mehr zu helfen, wir fürchten unſeres Glaubens, aller gewohnten Begriffe, alles Haltes verluſtig zu werden.

Die Unluſt- und Luſtgefühle im Äſthetiſchen der peſſimiſtiſchen Art.

6. Schon im erſten Bande (S. 345 f., 356) war hervorgehoben, daß ſelbſt in ſolchen Fällen, wo durch die beſondere Natur des äſthetiſchen Gegenſtandes dem Beſchauer große Mengen von Unluſt erwachſen, die Luſt als ſtarkes, überwiegendes Gegengewicht fühlbar werde. Dies gilt vor allem von dem Äſthetiſchen der niederdrückenden Art. Hier kann es, wie wir ſehen, zu einer Fülle von Unluſtgefühlen hohen Grades kommen. Ihnen ſtehen aber die Luſtgefühle ſiegreich gegenüber, die aus den übrigen Seiten des äſthetiſchen Betrachtens entſpringen. Im erſten Bande hat ſich uns das äſthetiſche Betrachten

als überaus reich an Luſtquellen erwieſen. Ich erinnere insbeſondere an die verſchiedenen Arten der „normativen Luſt“ (S. 344 ff., 355): an die Luſt der Einfühlung, die Luſt am Menſchlich-Bedeutungsvollen, die Luſt der Entlaſtung und die Luſt an Gliederung und Einheit. Und wieviel weitere Luſtarten ranken ſich nicht noch um dieſen an ſich ſchon reichen Luſtkern! Ich wähle als Beiſpiel etwa Hauptmanns Fuhrmann Henſchel. Ohne Zweifel erweckt der gräßliche Verlauf der Ereigniſſe dieſes Dramas beängſtigende Gefühle in reicher Fülle und von ſtarkem Grade; und auch ſchon der dumpfe und qualmige Arme- und Kleinleutegeruch, der über dem Ganzen lagert, und die Schmierigkeit der Welt, in der die Menſchen des Dramas leben, berühren uns in beengender und herabziehender Weiſe. Aber dies alles wird doch weit überwogen durch die Freude an der ſeelenkundigen, ungewöhnlich tiefen Verinnerlichung des Fuhrmanns, an der feinen und ſicheren pſychologiſchen Ausgeſtaltung aller Perſonen, an der knappen und reifen künſtleriſchen Beherrſchung des ganzen Stoffes, an der packenden Phantaſieanſchaulichkeit, an der Schlichtheit und Echtheit der ganzen Darſtellung. Schon allein die Größe und Bedeutſamkeit, zu der ſich dieſer ſchwerfällige, beſchränkte, hilfloſe Fuhrmann in ſeiner martervollen inneren Verwüſtung und Entwurzelung erhebt, bildet ein Gegengewicht gegen jene Unluſtgefühle.

So bedeutet alſo das Äſthetiſche der niederdrückenden Art kein Herausfallen aus dem Luſtcharakter des Äſthetiſchen. Die Beglückung als Enderfolg der Kunſt wird keineswegs in Frage geſtellt; ſie erfährt nur eine ſtarke Schattierung, eine erhebliche Einſchränkung.

Das Peſſimiſtiſch-Äſthetiſche und die künſtleriſche Stimmung.

7. Eines wird ja freilich nicht geleugnet werden können: die künſtleriſche Stimmung in ihrer Freiheit läßt ſich gegenüber dem Äſthetiſchen der niederdrückenden Art weniger leicht durchführen. Es beſteht dort, wo es ſich um Jammer und Verfall, um Sieg der Niedertracht, um Schmach des Gerechten und ähnliches handelt, die Gefahr, daß wir widerwärtig aufgeregt, mit Ekel oder Erbitterung erfüllt werden, kurz nicht völlig in jenen willensfreien Zuſtand gelangen, der eine Bedingung äſthetiſchen Betrachtens bildet. Flaubert und Zola, Doſtojewski und Gorki kommen viel leichter in die Lage, das künſtleriſche Betrachten durch Erzeugung ſtofflich erregender Gefühle zu ſtören als Dichter, bei denen auch dort, wo Trübes und Grauſiges vorkommt, daneben doch auch reichlich oder überwiegend Helles und Erquickliches geboten wird, wie etwa bei Gottfried Keller, Paul Heyſe oder Ernſt Zahn.

So iſt alſo das Äſthetiſche der niederdrückenden Art der Erfüllung der Norm der Willenloſigkeit nicht ſo günſtig wie das Äſthetiſche der erfreuenden Richtung. Jene Art des Äſthetiſchen iſt im Namen der zweiten allgemein-äſthetiſchen Norm — der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen — gefordert. Es wäre nun bei weitem zuviel geſagt, wenn behauptet würde, daß jene peſſimiſtiſche Geſtalt des Äſthetiſchen mit der dritten äſthetiſchen Norm — der Forderung der Willenloſigkeit — geradezu in Widerſpruch träte. Wohl aber iſt ſoviel richtig, daß das Äſthetiſche der niederdrückenden Art, indem es ſich als Folgerung aus der zweiten äſthetiſchen Norm ergibt, eben damit zugleich die Erfüllung der dritten äſthetiſchen Norm ſchwieriger geſtaltet. Ich habe früher in ähnlichen Fällen[1]) von „äſthetiſcher Antinomie“ geſprochen. Doch kann dieſer Ausdruck allzu leicht irreführen. Ich wende ihn daher lieber nicht mehr an. Es handelt ſich im Äſthetiſchen der niederdrückenden Art nur um eine größere Schwierigkeit im Herbeiführen der freien, ſchwebenden, losgelöſten künſtleriſchen Stimmung.

Das Peſſimiſtiſch-Äſthetiſche in den bildenden Künſten.

8. Die bei weitem meiſten Beiſpiele für das Äſthetiſche der niederdrückenden Art habe ich der Dichtkunſt entnommen. Doch auch die übrigen Künſte bieten ſolches in reicher Fülle dar. Was im beſonderen die bildenden Künſte betrifft, ſo kommt Niederdrückendes hier zu allen Zeiten, wenn auch freilich nicht in gleicher Weiſe in den verſchiedenen Schulen und Richtungen, vor. Ich erinnere an die bluttriefenden Henker- und Märtyrerbilder: etwa an die von Ribera dargeſtellte, im Pradomuſeum befindliche Schindung des heiligen Bartholomäus, an Dürers Gemälde im Kaiſerlichen Muſeum zu Wien, auf dem die vom Felſen herabgeſtürzten Leiber der Chriſten von den unten harrenden Lanzenträgern aufgeſpießt werden und noch viele andere Todesmartern ſich dargeſtellt finden. Welche Fülle des Schrecklichen iſt nicht auf den Gemälden Delacroix zu ſehen! Und gar die modernen ſpaniſchen Geſchichtsmaler! Wenn auf einem Bilde Caſados fünfzehn enthauptete Leiber und ebenſoviel abgeſchlagene Köpfe den blutüberſchwemmten Boden bedecken, auf einem Bilde Carboneros uns die entſtellten Züge eines verweſenden Toten aus einem wiedergeöffneten Sarge angrinſen,[2]) ſo fühlen wir uns ins Wüſte und Scheußliche herabgezerrt. Auch an Wiertz kann erinnert werden. Auf dem

[1]) Äſthetiſche Zeitfragen (München 1895), S. 128 f., 142 f.

[2]) Richard Muther, Geſchichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert. München 1894. Bd. 3, S. 66 f.

Bilde „Zu früh begraben“ ſieht man in einem Gruftgewölbe einen Sarg mit einem erwachenden Scheintoten, der den Deckel des Sarges emporhebt und nach Hilfe ſchreit. Man ſieht aus dieſen Beiſpielen, daß die bildende Kunſt ſelbſt peſſimiſtiſchen Inhalten äußerſter Art Geſtaltung geben kann. Ich will freilich nicht behaupten, daß in den zuletzt angeführten Beiſpielen die Gefahr der grobſtofflichen Wirkung vermieden worden iſt.

Auch könnte man allen bisher aus der Malerei angeführten Beiſpielen gegenüber einwenden, daß hier der Nachdruck auf dem Äußeren, den Geſtalten und Farben, liege und daher der Beſchauer ſich weniger dem Nachfühlen der Leiden und Qualen hingebe und mehr mit ſeiner Aufmerkſamkeit auf die bewegte und gegliederte Gruppierung, auf die Charakteriſierung der Geſtalten, auf die Behandlung von Perſpektive, Farbe und dergleichen hingelenkt werde. Allein ebensogut laſſen ſich unzählige Beiſpiele aus den bildenden Künſten nennen, wo das Leiden mit einer Innigkeit und Tiefe zur Darſtellung gebracht iſt, die den Beſchauer nötigt, ſein ganzes Einfühlen der ſeeliſchen Seite des Kunſtwerkes zuzuwenden. Schon allein der Name Klinger ruft dem Leſer eine Fülle von Beiſpielen vor Augen, wo das Leiden der Menſchheit in ſeiner unendlichen Tiefe und unausſchöpfbaren Furchtbarkeit zu überwältigendem Ausdruck kommt. Und wie oft hat nicht der moderne Naturalismus die Öde ſtumpfſinnigen Dahinlebens, den Jammer der Vertierung, die Laſt eines freudlos einförmigen Daſeins zu ergreifender Anſchauung gebracht.

Die Darſtellungen aus der Leidensgeſchichte Jeſu gehören gewöhnlich nicht in den Bereich des Niederdrückenden. Meiſtens liegt auf ihnen etwas von weihevoller Größe, ein Abglanz heiligen und heilvollen Geſchehens, etwas von leiden- und todüberwindendem Siege, ſo daß in dem Geſamteindruck das Erhebende und Erlöſende überwiegt.

Geſchichtliche Bemerkungen.

9. Wenn im Zeitalter der klaſſiſchen Dichtung und der ſpekulativen Philoſophie die Äſthetik auf den eben behandelten Gegenſatz nicht achtete, ſo läßt ſich dies leicht begreifen. Die damalige Dichtung und Kunſt war eben faſt ausſchließlich im Sinne des erhebenden, erquickenden Schönen geartet. So wurde das Erheben und Erquicken als allgemeines Merkmal des äſthetiſchen Inhalts angeſehen.

Dagegen muß es auffallen, daß in unſerer Zeit, wo ſich in der Litteratur aller Länder die Richtung auf das Niederdrückende, Herabziehende, Beklemmende, Folternde ſtark und allzu ſtark geltend macht,

die Äſthetik den hier hervorgehobenen Gegenſatz nahezu unbeachtet läßt. Man wird ſich entſchließen müſſen, der niederdrückenden Wirkung des äſthetiſchen Inhalts nicht etwa nur als einer vorübergehenden, zu überwindenden Zwiſchenerſcheinung zu gedenken, ſondern ſie geradezu in ihrer allgemeinen Berechtigung, in ihrer Ebenbürtigkeit anzuerkennen. Soll Ordnung in die äſthetiſchen Grundgeſtalten gebracht werden, ſo wird der Gegenſatz des Erhebenden und Niederdrückenden an hervorragender Stelle eingeführt werden müſſen.

Köſtlin beiſpielsweiſe hält Elend, Trübſal, Geſinnungsloſigkeit, Zerriſſenheit nur inſoweit für äſthetiſch berechtigt, als dies alles entweder überwunden und ausgeglichen wird oder berechtigte, entſchuldbare, verzeihliche Seiten an ſich hat. Alſo nur innerhalb der ſiegreichen Harmonie erſcheinen ihm die Mißklänge als äſthetiſch erträglich. Daher will er alles giftig Verderbliche, alles niederträchtig Böſe, alle würdeloſe Schwäche, alles troſtloſe Elend aus dem Bereich des Äſthetiſchen entfernen.[1]) Ebenſo läßt Friedrich Viſcher das Disharmoniſche und Häßliche nur inſoweit in das Äſthetiſche ein, als durch Überwindung der Disharmonie die Harmonie mit verſchärftem Nachdruck hergeſtellt wird. „Das Schöne will gar nichts anderes als erfreuen, edel erfreuen, ſo daß die Freude eine Erhebung iſt.“[2]) Und auf dasſelbe läuft es hinaus, wenn Hartmann ſagt: „Die Häßlichkeit iſt gerade inſoweit äſthetiſch berechtigt, als ſie Vehikel der Konkrescenz des Schönen iſt.“[3]) Auf ungefähr demſelben Standpunkt ſteht Jonas Cohn. Überhaupt iſt die Frage nach den Unluſtzumiſchungen in den äſthetiſchen Gefühlen nicht nach ſeinem Sinn.[4]) Auch Lipps wird „der Schwäche, der Verkümmerung, dem Mangel, dem Widerſpruch, der Lebensverneinung“ bei weitem nicht gerecht; er erkennt dies alles äſthetiſch nur an, inwieweit es in das Schöne eingeht; an ſich iſt es ein „Häßliches“, ein „äſthetiſch Unwertes“.[5]) Und auch bei Dilthey findet ſich ein einſeitiger äſthetiſcher Optimismus.[6])

[1]) Köstlin, Äſthetik. Tübingen 1869. S. 232 ff.

[2]) Friedrich Vischer, Das Schöne und die Kunſt. Stuttgart 1898. S. 19, 173.

[3]) Eduard von Hartmann, Philoſophie des Schönen. Berlin 1887. S. 219, 255 ff.

[4]) Jonas Cohn, Allgemeine Äſthetik. Leipzig 1901. S. 167, 185 f., 195 f.

[5]) Theodor Lipps, Grundlegung der Äſthetik. Hamburg und Leipzig 1903. S. 593 ff. Am meiſten noch kommt Lipps an das Äſthetiſche der niederdrückenden Art dort heran, wo er von dem „Häßlichen als Träger einer Geſchichte“ ſpricht (S. 597 f.).

[6]) Wilhelm Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. In den Eduard Zeller gewidmeten Philoſophiſchen Aufſätzen (1887), S. 381, 418, 457.

Von der Äſthetik des Peſſimismus dagegen wird man erwarten dürfen, daß ſie für das Äſthetiſche der niederdrückenden Art Verſtändnis zeige. Zwar Hartmann entſpricht, wie wir soeben geſehen haben, dieſer Erwartung nicht. Wohl aber Schopenhauer. Dem Trauerſpiel im beſonderen weiſt er die Darſtellung der ſchrecklichen Seiten des Lebens als Aufgabe zu.[1]) Aber auf die Nebenordnung der beiden Arten des Äſthetiſchen lenkt er doch nirgends ein prinzipielles Nachdenken. Mehr tut dies Julius Bahnſen. In dem Tragiſchen kommt das entſetzliche, unſelig widerſpruchsvolle Weſen der Welt zum Ausdruck. Im Schönen wird uns eine friedensvolle, ſelige Scheinwelt vorgetäuſcht. Der Humor endlich iſt die Vereinigung des bitteren Ernſtes des Tragiſchen und des holden Schönheitsſcheines; er gibt die Wahrheit in der Form des Scheines.[2]) Dieſe geiſtreiche Auffaſſung kann ich mir, von anderem abgeſehen, ſchon darum nicht aneignen, weil hier die beiden äſthetiſchen Typen ohne weiteres in metaphyſiſch zugeſpitzter Weiſe auftreten.

Anders wieder ſteht die „Illuſionsäſthetik“ zu unſerer Frage. Konrad Lange läßt das inhaltlich Widerwärtige in vollem Strome in die Kunſt einziehen. Er verſpottet die Anſicht, daß das Häßliche nur dazu beſtimmt ſei, dem Schönen als „Folie“ zu dienen. Allein der Inhalt iſt nach Lange nichts für den äſthetiſchen Eindruck Maßgebendes; Lange ſtellt ſich aller „Inhaltsäſthetik“ ſchroff entgegen. So kann denn auch bei Lange der widerwärtige, grauenhafte, quälende Inhalt keine Bedeutung für die Gliederung des Äſthetiſchen erlangen. Die Entgegenſetzung des erfreuenden und niederdrückenden Äſthetiſchen muß er als eine Verirrung anſehen, die auf Rechnung der „Inhaltsäſthetik“ kommt. Die aus dem widerwärtigen Inhalt folgende Unluſt iſt nach Lange ein Belangloſes, das „in dem ganzen Gewoge der Gefühle und Vorſtellungen, auf dem die äſthetiſche Luſt beruht, untergeht.“[3])

Ausblick

10. Das Erfreuende und das Niederdrückende werden uns noch oft in verſchiedenen Zuſammenhängen als eingeordnete Glieder vorkommen. Es gibt gewiſſe äſthetiſche Grundgeſtalten, in denen das Erquickende, Erhebende und umgekehrt das Beklemmende, Herab-

[1]) Schopenhauer, Werke, Reclam-Ausgabe, Bd. 1, S. 334 ff.; Bd. 2, S. 508 ff.

[2]) Julius Bahnsen, Das Tragiſche als Weltgeſetz und der Humor als äſthetiche Geſtalt des Metaphyſiſchen. Lauenburg i. P. 1877. S. 4 ff., 98 ff.

[3]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt. Berlin 1901. Bd. 2, S. 112 ff.

drückende eine charakteriſtiſche Stelle einnimmt und einen eigentümlichen Wert erhält. So werden wir im Erhabenen, im Rührenden, im Tragiſchen, im Humor beides, das Erhebende und das Niederdrückende, zu eigentümlicher Ausgeſtaltung gelangen und hierdurch für dieſe Grundtypen von ausſchlaggebender Bedeutung werden ſehen. Andere Grundgeſtalten wieder — das Idealſchöne und das Anmutige — bilden ſo recht den fruchtbaren Boden für das Aufblühen der erfreuenden und erquickenden Gefühle zu beſonderer Keuſchheit und Seligkeit.

Drittes Kapitel.

Das Schöne und das Charakteriſtiſche.

A. Grundlegende Beſtimmungen.

Vor-bemerkung.

1. Vom Schönen war ſchon oft die Rede, doch war bisher dieſer Begriff noch nicht umgrenzt, noch nicht eingegliedert, noch nicht beglaubigt worden. Jetzt iſt es an der Zeit, dieſem Begriff ſeinen gebührenden Platz in dem Syſtem der Äſthetik zu geben.

Im erſten Bande ſind die Gründe auseinandergeſetzt, warum das *geſamte* Gebiet des äſthetiſch Befriedigenden nicht einfach unter den Namen des Schönen gebracht werden darf (S. 77 ff.). Es erſchien vielmehr zweckmäßiger, dieſen Namen für einen *Teil* des äſthetiſchen Reiches aufzuſparen. Und da ſcheint es mir denn dem Sprachgebrauch am meiſten zu entſprechen, wenn das Schöne im eigentlichen und engen Sinne als gleichbedeutend mit dem Gegenteil des Charakteriſtiſchen, des betont Eigenartigen, des herb Ausgeprägten geſetzt wird.

Wenn von den Meiſtern des Schönen die Rede iſt, ſo ſtehen uns etwa Künſtler wie Homer und Sophokles, Skopas und Praxiteles vor Augen. Oder es treten uns Maler wie Lionardo und Raffael, Tizian und Correggio, Ghirlandajo und Botticelli vor die Erinnerung. Uns Deutſchen fallen als Vertreter des Schönen wohl vor allem Goethe und Schiller in ihrer Reifezeit ein. Solche Dichtungen wie Hermann und Dorothea oder Wilhelm Meiſters Lehrjahre, Iphigenie oder die römiſchen Elegien gelten nach allgemeinem Gefühl als beſonders ausgezeichnete Beiſpiele für den Vorzugsnamen des Schönen. Was die Tonſchöpfer betrifft, ſo werden uns vielleicht Haydn und Mozart, oder auch Schubert oder Mendelsſohn als Meiſter vorſchweben, die ſich beſonders rein in Schönheitslinien bewegten. Iſt auch aus ſolchem Sprachgebrauch kein genauer Hinweis auf das zu entnehmen, was im Zuſammenhange des Syſtems der Äſthetik am paſſendſten als ſchön zu bezeichnen ſein wird, ſo darf doch keinesfalls die Beſtimmung, die der Äſthetiker dieſem Begriff gibt, mit dem ſich in ſolchem Gebrauch ausprägenden Sprachgefühl geradezu in Widerſtreit treten.

Ausgangspunkt: die ſtimmungsſymboliſch aufgenommenen ſinnlichen Formen.

2. Indem ich die beiden neuen Typen beſchreiben und umgrenzen will, ſehe ich ab von der dinglichen Bedeutung der äſthetiſchen Gegenſtände und achte allein auf die Art und Weiſe, wie wir ihre ſinnliche Form aufnehmen. Es werden alſo hierbei vor allem das Formen- und Farbenſehen, das Klänge- und Wortehören und das Phantaſieſchauen in Frage kommen. Aber anderſeits ſollen doch auch nicht allein das rein ſinnliche, man könnte ſagen, phyſiologiſche Sehen und Hören und das rein ſinnliche, lediglich der Außenſeite der Gegenſtände zugewandte Phantaſieſchauen ins Auge gefaßt werden, ſondern ich bitte den Leſer, die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung hinzuzugeſellen, ſo daß alſo die räumlichen Geſtalten, die Farben und Töne, indem ſie von den Sinnen oder der Phantaſie geſehen oder gehört werden, zugleich ihre ſtimmungsſymboliſche Beſeelung erhalten. Dies iſt die Vorausſetzung, von der ich ausgehe, um zu der Unterſcheidung des Schönen und Charakteriſtiſchen zu gelangen.

Um etwa ein Beiſpiel zu geben: bei Raffaels Grablegung lenken wir unſere Aufmerkſamkeit nicht darauf, daß dieſes bibliſche Ereignis hier dargeſtellt wird, alſo auch nicht darauf, daß die dargeſtellten Perſonen von dieſen beſtimmten Abſichten und Affekten erfüllt ſind. Wir faſſen an dem Bilde einmal die Verteilung der Gruppen im Raum, den Zug der Linien, ihr Mit- und Gegeneinander, ſodann Licht und Farbe, zugleich aber auch die Strebungen und Stimmungen ins Auge, die ſich ſymboliſch in Linien und Farben ausdrücken.

Und nun frage ich nach dem Verhältnis dieſes ſtimmungsſymboliſchen ſinnlichen Aufnehmens des Gegenſtandes zu der vierten äſthetiſchen Grundnorm (Bd. 1, S. 559 ff.). Dieſe beſagt: ſoll ein Gegenſtand einen äſthetiſch befriedigenden Eindruck machen, ſo muß er auf uns als organiſche Einheit wirken. Wir müſſen den Eindruck haben, als ob dieſes Mannigfaltige aus innerer Einheit hervorwüchſe und die Einheit ſich aus innerem Drang in dieſe Mannigfaltigkeit gliederte. Ich frage alſo: in welcher Weiſe kann an den ſtimmungsſymboliſch von uns aufgenommenen Formen ſich die Forderung organiſcher Einheit erfüllt zeigen?

Grundlegende Unterſcheidung des Charakteriſtiſchen und Schönen.

3. Dies kann nun in doppelter Weiſe geſchehen. Entweder ſetzt die Sinnenform dem Bedürfnis nach organiſcher Einheit Schwierigkeiten und Hemmungen entgegen. Dieſe müſſen überwunden werden. Erſt durch ihre Überwindung kommt der Eindruck der organiſchen Einheit zuſtande. Die aus der organiſchen Einheit entſpringende Befriedigung geht fühlbar durch unluſtvolle Zuſtände hindurch. Unluſt

iſt in betonter Weiſe dem Gefühl der Befriedigung beigemiſcht. Es liegt mehr oder weniger eine Sättigung der Luſt mit Unluſt vor. Ich kann auch ſagen: es iſt herbe Luſt, was der organiſchen Einheit des äſthetiſchen Gegenſtandes entſpricht. Das iſt das Äſthetiſche der charakteriſtiſchen Art.

Oder die Sinnenform ſetzt unſerem Bedürfnis nach organiſcher Einheit keine merkbaren Erſchwerungen und Hinderniſſe entgegen. Der Eindruck der organiſchen Einheit kommt leicht und mühelos zuſtande. Es iſt, als ob die Sinnenform dem Bedürfnis nach organiſcher Einheit freundlich entgegenkäme. Die der organiſchen Einheit entſprechende Befriedigung geht hier nicht erſt durch unluſtvolle Erregungen hindurch. Hier liegt reine Luſt vor. Das Äſthetiſche dieſer Art darf ich das Schöne nennen.

Aus dieſer Kennzeichnung der beiden Richtungen, in die das Äſthetiſche auseinanderläuft, ergibt ſich unmittelbar, daß es ſich hier um einen fließenden Unterſchied handelt. Das Schöne kann ſich dem Charakteriſtiſchen annähern, und umgekehrt. Auch erhellt ohne weiteres, daß es auf beiden Seiten Gradunterſchiede gibt. Im Vergleich zu einem Starkcharakteriſtiſchen kann etwa ſchon als ſchön gelten, was in Vergleich mit einem Reinſchönen ſchon als charakteriſtiſch zu bezeichnen ſein wird. Dürers Melancholie oder Hieronymus im Gehäuſe können zum Beiſpiel in Vergleich mit ſeinem Herkules als ſchön gelten, während ſie, verglichen etwa mit Raffaels Madonnen, durchaus in das Gebiet des Charakteriſtiſchen gehören.

Fragt man, ob die herbe Luſt lediglich ein Neben- oder vielleicht ein raſches, wechſelndes Nacheinander von Luſt und Unluſt ſei, ſo antworte ich, daß ein ſolches äußerliches Aneinander, und nehme man es noch ſo dicht an, niemals das ergibt, was wir in unmittelbarem Selbſterleben als herbe oder unluſtvoll ſchattierte Luſt erfahren. Vielmehr glaube ich mit Theodor Lipps,[1]) daß hier eine Verſchmelzung der Gefühle ſtattfindet, derart, daß aus dem Zuſammenwirken der Luſt- und Unluſtbedingungen ein einziges neues Gefühl entſteht und die herbe Luſt ſonach als ein eigenartig qualitatives Gefühl anzuſehen iſt. Mit einem aſſoziativen Aneinander kommt man hier ebenſowenig wie in der Frage der Einfühlung aus.[2])

Der Hemmniſſe im Charakteriſtiſchen

4. Worin beſtehen denn nun die Hinderniſſe, die ſich im Charakteriſtiſchen dem nach organiſcher Einheit dürſtenden Schauen entgegen-

[1]) Theodor Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 521 f.

[2]) Man vergleiche den erſten Band meines Syſtems, S. 245 f.

ſtellen? Sollen dieſe Hinderniſſe in allgemeingültiger Weiſe, das heißt derart bezeichnet werden, daß die Bezeichnungsweiſe ſowohl für Sinne wie Phantaſie und ebenſo für räumliche Geſtalt wie für Farbe und Ton paßt, ſo müſſen verhältnismäßig unbeſtimmte Ausdrücke gebraucht werden.

In allen Fällen handelt es ſich dabei um Züge, die derart unvermittelt, ſchroff, jäh aus den Formverhältniſſen des Gegenſtandes heraustreten, oder die in ſich etwas derart Widerſtreitendes, Zwieſpältiges enthalten, daß ſie nur unter fühlbarer Überwindung von Schwierigkeiten in die organiſche Einheit, die der Gegenſtand darſtellt, eingeordnet werden können. Innerhalb der Formverhältniſſe des Gegenſtandes findet kein müheloſes Sichentgegenkommen, kein bequemes Sichangleichen und Sichvermitteln ſtatt, ſondern es machen ſich Härten, Eigenwilligkeiten, Schwerverträglichkeiten, feindſelige Reibungen fühlbar. Freilich darf daraus — dies liegt in meinem Gedankengange — keine endgültige Störung oder gar Vernichtung der organiſchen Einheit folgen, ſondern es handelt ſich nur um einen vorübergehenden Widerſtand derart, daß auch die widerſtrebenden Züge in die organiſche Einheit eingegliedert werden. Auch hier alſo entſteht hinſichtlich der Formverhältniſſe Befriedigung, nur iſt ſie durch Unluſtelemente differenziert, bereichert, gleichſam gefüllt und verdichtet.

Die hemmnisloſe Übereinſtimmung im Schönen

Was hingegen das Schöne betrifft, ſo findet hier in den Formverhältniſſen ein Sichentgegenkommen, ein leichtes, bequemes Sichvermitteln ſtatt. Es wird hier das Zuſammengehen zur Einheit nirgends durch Härten, Heftigkeiten, Plötzlichkeiten, die der organiſchen Einheit nur unter Aufgebot von fühlbarer Unluſt eingeordnet werden könnten, geſtört und erſchwert. Ebenſowenig ſtellen ſich der Übereinſtimmung der Formelemente hier Zwieſpältigkeiten entgegen, deren Auflöſung in die Einheit des Ganzen empfindliche Schwierigkeiten bereitete. Die Formelemente, ſeien es nun Linien oder Farben oder Töne, begegnen ſich hier gleichſam freundlich; die Verhältniſſe, in denen ſie auftreten, führen ineinander über, wie von ſelbſt ergibt ſich ein wohltuendes Aneinanderſchmiegen, Ineinanderſchlingen; alles, was die Form aufweiſt, iſt wohlvorbereitet und klingt allmählich aus. Das Charakteriſtiſche ſteht unter dem Zeichen der Unterbrechung und Zwieſpältigkeit, das Schöne unter dem der Allmählichkeit und Verſöhnung. Das Schöne atmet in ſich leicht und froh oder, wie Mörike in dem Gedichtchen „Auf eine Lampe“ ſagt: „Was aber ſchön iſt, ſelig ſcheint es in ihm ſelbſt.“

Schon hier ſei daran erinnert, daß das Schöne in dem hier vertretenen Sinne durchaus keinen Gegenſatz zum Erhabenen bildet. Das Schöne in meinem Sinne läßt die Bahn vollkommen frei für erhabene, majeſtätiſche, feierliche Geſtaltungen.

B. Das Schöne und Charakteriſtiſche in den Linienverhältniſſen.

Das Charakteriſtiſche in den Linienverhältniſſen.

5. Wie tritt nun dieſer allgemeine Unterſchied in der räumlichen Geſtaltung als ſolcher, ſodann in den Farben und endlich in den Tönen hervor?

Was zunächſt die räumlichen Formen als ſolche betrifft, ſo kennzeichnet ſich das Charakteriſtiſche durch eine Linienführung, an der jähe Unterbrochenheit und Zerriſſenheit, ſchroffes Aneinanderſtoßen, betontes Ungleichgewicht und harte Unregelmäßigkeit das für den Eindruck Entſcheidende iſt. Es kommt auf die Linien in ihrem Nebeneinander, Gegeneinander und Ineinander an. Zeigt ſich hierin ſchroffes Emporfahren, hartes Sichſperren gegen einander, unförmliche Aufgeworfenheit, wirre Zerzauſtheit und Ähnliches, ſo ſchließen ſich die Linien nur mit empfindlichem Widerſtreben zur Einheit zuſammen. Und hiermit eben iſt das für das Charakteriſtiſche entſcheidende Merkmal gegeben. — Wenn ich von Linien ſpreche, ſo verſtehe ich dies in dem weiten Sinne, daß auch bei den Malern, die die Form der Dinge lediglich aus dem verzitternden, verſchwebenden Farbenauftrag entſtehen laſſen und ſie auf dieſe Weiſe nur als ein Farbenempfindungsergebnis behandeln, die ſich auf dieſe Weiſe für unſer Auge herſtellenden Umriſſe der Dinge unter den Begriff der Linie fallen.

Das Schöne in den Linienverhältniſſen.

Völlig anders prägt ſich das Schöne in der Linienführung aus. Sanfte Rundungen, allmähliche Schwellungen, wohlvorbereitete Richtungsänderungen begegnen unſerem Auge. In dem Zuſammentreten der krummen und geraden, der ſenkrechten, wagrechten und ſchrägen Linien herrſcht entweder Gleichgewicht oder eine ſolche Abweichung davon, daß gerade in dieſer Abweichung, in der Verrückung des Tones und Schwunges nach links oder rechts, oben oder unten die Linien die in ihrem Verlaufe klar und einfach begründete organiſche Einheit erhalten. Die Gliederung der Erſtreckungen, die Verteilung der Maſſen und Gruppen im Raume geſchieht nach wohlüberſchaubaren, durchſichtigen Verhältniſſen. Der räumliche Aufbau ſtellt dem Auge angenehm und leicht zu löſende Aufgaben. So etwa wird ſich die Anwendung jenes allgemeinen Schönheitscharakters auf die Linienführung aus-

ſprechen laſſen. Die Umriſſe des weiblichen Körpers ſind hiernach mehr auf das Schöne, die des männlichen mehr auf das Charakteriſtiſche hin angelegt. Dies hat ſchon Wilhelm Humboldt in feinfühlenden Worten dargelegt.[1])

Einfluß der dinglichen Formen.

Eines darf hier freilich nicht vergeſſen werden. Wiewohl ſich der Unterſchied des Schönen und Charakteriſtiſchen in der Form und nicht im dinglichen Inhalt ausprägt, ſo iſt doch der Eindruck, den die Form in dieſer Richtung macht, in gewiſſem Grade vom dinglichen Inhalt abhängig. Ob irgend eine jäh unterbrechende, ſtark unregelmäßige Linie als eine empfindliche Erſchwerung der organiſchen Einheit gefühlt wird, dies hängt in gewiſſem Grade davon ab, ob dieſe Unterbrechung und Unregelmäßigkeit zu der dinglichen Natur der in Frage ſtehenden Gegenſtände ſelbſtverſtändlich gehört oder nicht. Ein Baum auf freiem Felde ſtellt eine plötzliche Unterbrechung einer wagrechten Linie durch eine ſteil aufwärts ſtrebende Linie dar. Die aus dem menſchlichen Rumpfe hervorwachſenden Arme machen rein vom Standpunkt der Linienführung den Eindruck eines unorganiſchen Anhängſels. Dennoch werden dieſe jähen Unterbrechungen nicht als Störungen der organiſchen Einheit, nicht als irgendwie dem „Schönen“ widerſtreitend empfunden. Denn ſie gehören nun einmal zu der Natur des Baumes und des menſchlichen Leibes. Umgekehrt neigt der weibliche Leib zu weichen, fließenden Formen. Daher werden hier ſchon ſolche Härten, die beim männlichen Körper ſich noch innerhalb des Schönen halten, den Eindruck des Charakteriſtiſchen erzeugen. So vollzieht ſich alſo die Entſcheidung der Frage, ob ein Gegenſtand als ſchön oder als charakteriſtiſch gefühlt wird, unter dem mitbeſtimmenden Einfluß der dinglichen Natur des Gegenſtandes, trotzdem daß ſich der Unterſchied des Schönen und Charakteriſtiſchen nur in der unter Abſehen vom dinglichen Inhalt aufgefaßten Sinnenform geltend macht.

Bedeutung der durchgreifenden Linien.

Auch auf folgendes iſt zu achten. Wo ein Zuſammen von mehreren Dingen vorliegt, wie etwa in der Landſchaft oder einem Gruppenbild, kommt es für den Eindruck des Schönen und Charakteriſtiſchen nicht nur auf die Umriſſe an, die an jedem einzelnen Ding und an allen zuſammen hervortreten, ſondern auch auf die Linien, die einigend, zuſammenhaltend durch die zu einem Ganzen verbundenen Dinge hindurchgehen, und auf deren wechſelſeitige Verhältniſſe. Und oft hängt der Eindruck des Schönen und Charakteriſtiſchen mehr von dieſen das

[1]) In dem Aufſatz „Über die männliche und weibliche Form“ (Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. 1, S. 335 ff.).

Ganze verknüpfenden und gliedernden Erſtreckungen als von der Form der einzelnen Gegenſtände ab. Man nehme etwa Raffaels Madonna di Foligno. Die Schönheit dieſes Bildes kommt vor allem durch den ſich in ſich rundenden Aufbau des Bildes, durch die Art, wie die Linien von Mutter und Kind ſich ineinander ſchmiegen, durch die klare, gleichgewichtsvolle Gruppierung der unteren Geſtalten und die zwiſchen ihnen beſtehenden mannigfaltigen fließenden Bezüge, ſowie durch die Vermittlung der ſamt dem Kinde auf Wolken thronenden Maria mit den unteren Geſtalten und mit Engelskranz, Wolken und Landſchaft zuſtande. Dieſe das Bild beherrſchende Formenmuſik trägt mehr zu dem Eindruck des Schönen bei als die Formen der einzelnen Geſtalten.

Beiſpiele aus der bildenden Kunſt.

6. Will man ſich charakteriſtiſche Linienführung in der Bildnerei gegenwärtig machen, ſo denke man etwa an die rückſichtslos herben, grimmig asketiſchen Umriſſe bei Donatello, wie ſie beiſpielsweiſe ſeine Florenzer Campanileſtatuen — ſein Zuccone, ſein Jeremias, ſein Habakuk — aufweiſen, oder wie wir ſie aus ſeiner ſpäteren Zeit an Johannes dem Täufer im Dom zu Siena oder an ſeiner Judithgruppe wahrnehmen. Stellt man ſich dagegen die Bildwerke Lucas und Andreas della Robbia vor, ſo findet man ſich in eine völlig andere Formenwelt verſetzt: wie iſt hier im Vergleich mit Donatello alles leicht fließend, ſchmiegſam und zueinander ſich neigend! Oder man halte ſich etwa Tizians Grablegung im Louvre mit ihrem unſeren Blick in mühelos kraftvollen Umſchwung verſetzenden Linienzuge gegenwärtig und vergleiche damit die Beweinung Chriſti von Dürer in der Pinakothek mit ihren hart und ſtarr gegeneinander geſtellten, geknickten, emporfahrenden Linien und ihren äußerſt ungleich im Raum verteilten Geſtalten. In den figurenreichen Bildern des Velasquez, etwa in der Schmiede des Vulkan, in den Zechern mit Bacchus oder in den Meninas, wird man wenig ausgleichende, verſchlingende, den Fluß erleichternde Linien finden. Wie reich ſind dagegen die Madonnen Correggios in Dresden, ſeine Leda mit dem Schwan, ſeine Danae, ſein Tag und ſeine Nacht an Linien, die die nebeneinander befindlichen Geſtalten leicht und gefällig einander nähern oder ſie verſchlingen! In Schongauers großer Kreuztragung, in Rembrandts Hundertguldenblatt oder in ſeiner Kreuzabnahme mit der Fackel ſind zwar die zahlreichen Geſtalten eng aneinander gedrängt, aber es fehlt an allem freundlichen Entgegenkommen der Linien, an allem Sichſchmiegen, an aller Allmählichkeit und Weichheit in ihrem Streben und Laufen. Es iſt organiſche Einheit vorhanden, aber ſie trägt den Charakter des Schroffen, Kühnen, des Ringens mit Widerſtänden.

Und vergleicht man etwa Burne-Jones mit Klinger, ſo kann kein Zweifel ſein, daß die Linienführung dort unter das Schöne, hier unter das Charakteriſtiſche fällt.

Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit.

7. Schon im erſten Band kam ich zu dem Ergebnis, daß Regelmäßigkeit keineswegs als eine allgemeingültige äſthetiſche Forderung anzuſehen ſei, ſondern nur unter gewiſſen Bedingungen als äſthetiſche Norm abgeleiteter Art gelten dürfe (S. 563 ff.). Auch zeigte ſich dort, daß die Stimmungskünſte einen weit günſtigeren Boden für regelmäßige Geſtaltung bilden als die darſtellenden Künſte.

Aus den jetzigen Ausführungen erhellt, daß das Charakteriſtiſche zu dem Regelmäßigen in Gegenſatz ſteht, das Schöne dagegen ſich naturgemäß durch eine gewiſſe Neigung zum Regelmäßigen kennzeichnet. Für das Charakteriſtiſche iſt geradezu das betont Unregelmäßige bezeichnend. Freilich bleibt auch im Eindruck des Charakteriſtiſchen das Unregelmäßige nicht ein Letztes; vielmehr wird es eingeordnet, überwältigt. Aber worin es eingeordnet wird, dies iſt nicht das Regelmäßige, ſondern das viel weitere Verhältnis der organiſchen Einheit.

Auch im Schönen aber iſt die Regelmäßigkeit nicht etwa durchgängige Norm. Auch hier iſt die organiſche Einheit der entſcheidende Begriff. Nur ſtellt ſich die organiſche Einheit hier gerne, ſei es als ſtreng, ſei es als ungefähr und anklingend Regelmäßiges dar, weil ſie hier leicht, mühelos, unter Fernbleiben fühlbarer Hinderniſſe zuſtande kommt. Doch ſind zu dieſem Satze ſtarke Einſchränkungen hinzuzufügen. Erſtlich iſt zu bedenken, daß in den darſtellenden Künſten, auch wo ſie im Sinne des Schönen ſchaffen, ſtrenge Regelmäßigkeit niemals erreicht wird. Selbſt in ſolchen Bildern, die den Eindruck des ſteif und ſtarr Regelmäßigen machen, liegt, näher betrachtet, nur ſehr annäherungsweiſe Regelmäßigkeit vor. Man vergegenwärtige ſich etwa die Bilder Giottos: bei allem Streben nach Regelmäßigkeit iſt dieſe doch überall vielfältig verſchoben und von weitgehender Unregelmäßigkeit umſpielt. Selbſt wenn man ſolche Wandbilder von ihm betrachtet, wo, wie in Santa Croce zu Florenz, zwiſchen Säulchen und unter gotiſchen Bogen ein einzelner Heiliger ſtehend dargeſtellt iſt, zeigt die menſchliche Geſtalt keine ſtrenge Regelmäßigkeit, ſondern durch Haltung des Kopfes und der Hände, durch Gewand und anderes eine mannigfaltig belebende Verſchiebung des Gleichgewichts. Und nun gar in ſolchen Fällen, wo der Künſtler volle Freiheit der Geſtaltung erlangt hat! Hier kann, wenn überhaupt Regelmäßigkeit vorliegt, nur

davon die Rede ſein, daß durch all das mannigfaltige Unregelmäßige gewiſſe Annäherungen an Regelmäßigkeit durchſcheinen.

Überaus häufig aber iſt auch nicht einmal ſoviel zu finden. Und zwar ſehe ich, indem ich dies ſage, von Bildern, die in das Gebiet des Charakteriſtiſchen gehören, gänzlich ab. Wie ich vorhin hervorgehoben habe, braucht in der Anordnung der Geſtalten keineswegs Gleichgewicht oder auch nur Annäherung an Gleichgewicht zu herrſchen, und dennoch kann der Eindruck des Schönen vorhanden ſein. So zeigt beiſpielsweiſe in Correggios Tag, wenn auch Maria mit dem Kinde den Mittelpunkt bildet, der Aufbau der Geſtalten ein entſchiedenes Anſteigen von rechts nach links, derart, daß gegen den linken Rand des Bildes hin das Schwergewicht liegt. Oder man nehme die Hochzeit zu Cana oder die Anbetung der Könige von Paolo Veroneſe in der Dresdener Galerie: in beiden Fällen geht, wenn auch unter mehr oder weniger entgegenſtrebenden Tendenzen, der Zug und Drang der Linien ſo ſtark nach der linken Seite hin, daß auch hier nicht einmal von irgendwie durchſcheinender Regelmäßigkeit die Rede ſein kann. Es kommt nur darauf an, daß das Mit- und Gegeneinander der Linien, die Verteilung der Geſtalten, die Gliederung der Gruppen auf den Beſchauer ſo wirke, daß dieſer den Eindruck eines ſich leicht und frei in ſich zuſammenſchließenden Ganzen erhalte.

Das Regelmäßige in den Stimmungskünſten

Am meiſten Regelmäßigkeit iſt naturgemäß dort zu finden, wo der für ſie günſtige Boden der Stimmungskünſte mit der Geſtaltung im Sinne des Schönen zuſammentrifft. Im erſten Bande iſt auseinandergeſetzt (S. 565 ff.), warum die Geſtaltung in den Stimmungskünſten durchweg im Sinne der Regelmäßigkeit zu geſchehen hat. Wechſelt in einem Tonſtück der Rhythmus auch noch ſo oft, ſo gehorcht doch immer eine Reihenfolge von Takten demſelben Rhythmus. Und machen ſich in Baukunſt und Kunſthandwerk auch noch ſo ſehr Ungleichgewichts-Beſtrebungen geltend, ſo ſchlägt doch überall das Regelmäßige mit noch bedeutend größerer Entſchiedenheit durch als in der Tonkunſt. In den Stimmungskünſten liegt daher die Sache ſo, daß ſich ſogar auch das Charakteriſtiſche nur innerhalb des Elementes des Regelmäßigen entfalten kann, daß alſo auch dem Charakteriſtiſchen fühlbar etwas von Schönheit innewohnt. Inſoweit das Charakteriſtiſche ſich in der Form des Regelmäßigen entfaltet, iſt das Schöne an ihm beteiligt. Das Charakteriſtiſche kann alſo in den Stimmungskünſten nicht zu der ſcharf-gegenſätzlichen Ausprägung im Verhältnis zum Schönen kommen wie in den übrigen Künſten.

Es wird demgemäß bei Beſchreibung des Charakteriſtiſchen, ſoweit die Stimmungskünſte in Frage kommen, betont werden müſſen, daß jene vorhin gekennzeichneten Hinderniſſe der organiſchen Einheit innerhalb und trotz der Regelmäßigkeit dennoch entſcheidend hervortreten. Das heißt: die Linienführung trägt, bei aller durchgehenden Regelmäßigkeit, doch den Grundzug des Schroffen und Jähen, Harten, Eigenſinnigen und Unerbittlichen, des Geknickten, Gebrochenen, Steilen und dergleichen an ſich. Demgemäß fällt beiſpielsweiſe der gotiſche Stil in Baukunſt wie Kunſtgewerbe unter das entſchieden Charakteriſtiſche. Wo dagegen Schönes in den Stimmungskünſten zuſtande kommen ſoll, dort dürfen mit den regelmäßigen Verhältniſſen keine der Verknüpfung zur organiſchen Einheit fühlbar entgegentretenden Hemmniſſe verbunden ſein. Die Formen der italieniſchen Renaiſſance machen daher in ausgeſprochener Weiſe den Eindruck des Schönen. Doch darf man nicht ſo weit gehen zu behaupten, daß ſich das Schöne in den Stimmungskünſten nur aus Regelmäßigkeitsverhältniſſen zuſammenſetze. Auch dem Schönen der Stimmungskünſte iſt in das Regelmäßige allenthalben mehr oder weniger Unregelmäßigkeit und Unſymmetrie eingegliedert. Davon war ſchon im erſten Bande die Rede (S. 507).

Arten der Regelmäßigkeit

8. Näher betrachtet iſt die Regelmäßigkeit teils einfache Regelmäßigkeit oder Gleichmäßigkeit, teils Symmetrie oder Ebenmäßigkeit. Jene beſteht in der Aneinanderreihung gleichgeſtalteter räumlicher Glieder. In der Symmetrie dagegen hebt ſich als einmaliges, ungleiches Glied die Mitte heraus. An dieſe ſchließt ſich in dem einfachſten Falle nach zwei einander entgegengeſetzten Richtungen eine räumliche Anordnung beſtimmter Art an. Betrachtet man beide Anordnungen in der Richtung auf die Mitte hin, ſo gleichen ſie einander vollſtändig. Dagegen braucht jede der beiden Reihen für ſich betrachtet keineswegs die Wiederholung eines und desſelben Gliedes darzuſtellen, vielmehr kann jede Seite eine beliebig reiche Verſchiedenheit der Glieder und ihrer Anordnungen enthalten. Es iſt überflüſſig, auf die verwickelteren Formen, die die Symmetrie annehmen kann, einzugehen.

Unzweifelhaft entſpricht die Symmetrie der Forderung der organiſchen Einheit mehr als die einfache Regelmäßigkeit. Denn das Symmetriſche ſchließt ſchon infolge der Einmaligkeit des Mittelgliedes, ſodann hinſichtlich der Geſtaltungsmöglichkeit auf jeder der beiden Seiten eine ſtärker entwickelte Mannigfaltigkeit in ſich als das Einfach-

Regelmäßige, und ebendeswegen tritt für die Einfühlung in dem Symmetriſchen die Einheit als eine ſtärker durchgreifende Kraft hervor. In der Gleichmäßigkeit betätigt ſich die Einheit flacher, eintöniger. Die Symmetrie ſtellt ſonach eine durchgebildetere organiſche Einheit dar als die einfache Regelmäßigkeit. Der äſthetiſche Wert der Symmetrie iſt daher größer als der der Gleichmäßigkeit.[1])

Daraus folgt aber keineswegs, daß die Symmetrie den Beruf habe, aus den Kunſtwerken die einfache Regelmäßigkeit zu verdrängen, noch auch, daß ſolche Kunſtwerke, in denen Symmetrie herrſcht, notwendig den Vorzug haben vor ſolchen, die einfach-regelmäßig geſtaltet ſind. Vielmehr kommt es dabei auf die umgebenden räumlichen Verhältniſſe, aber auch auf den jeweiligen Stil und ſeine Erforderniſſe, ſowie auf den Gehalt und Sinn des Kunſtwerkes an. Was der zuletzt hervorgehobene Punkt bedeutet, geht deutlich hervor, wenn ich daran erinnere, daß beiſpielsweiſe die Verehrung der Madonna durch Heilige oder die Kreuzigung Chriſti naturgemäß zu einer ſymmetriſchen oder ſymmetrieähnlichen Gruppierung führt, während, wenn zwei Brüder, zwei Freunde oder Mann und Frau porträtiert werden ſollen, es naheliegt, die Linienführung und das Einfach-Regelmäßige frei herumſpielen zu laſſen.

Ich ſehe es mehr für eine Sache der Äſthetik der einzelnen Künſte an, auf die Bedeutung einzugehen, die der Symmetrie und der einfachen Regelmäßigkeit in den einzelnen Künſten und Kunſtzweigen zukommt. Beſonders wird die Äſthetik der Baukunſt und des Kunſtgewerbes ſich mit derlei Fragen zu beſchäftigen haben. Auch hier übrigens behauptet das Gleichmäßige ſeinen eigentümlich wertvollen Platz neben dem Symmetriſchen. Man denke an die Säulenreihen der griechiſchen Tempel, an den Wechſel von Metopen und Triglyphen, an die Kannelüren der Säulen, an die fortlaufenden Ornamente. Oder man denke an die Reihen der durch Fugen getrennten Bauſteine in der Außenanſicht ſo vieler Bauwerke oder an die Täfelungen von Decken. Und ebenſo iſt an Möbeln, Kleiderſtoffen, Teppichen, Tapeten, Rahmen, Lampen, Krügen und dergleichen allenthalben beides — Gleichmäßiges ſowohl wie Symmetriſches — zu finden.

Noch iſt folgendes zu bedenken. Die Natur ſelbſt hat in reichem Maße dafür geſorgt, daß in den darſtellenden Künſten ſymmetriſche

[1]) Über Gleichmäßigkeit und Symmetrie haben ſich in ähnlicher Weiſe HEGEL (Vorleſungen über die Äſthetik Bd. 1. S. 170 f.), KÖSTLIN (Äſthetik, S. 122 ff.), HARTMANN (Philoſophie des Schönen, S. 96 ff.) und viele andere ausgeſprochen.

Verhältniſſe vorkommen. Vor allem die ſymmetriſche Geſtalt der Menſchen fällt dabei in die Wagſchale. Beſonders wo die menſchliche Geſtalt ganz oder nahezu in der Vorderanſicht dargeboten wird, kommen auf dieſe Weiſe ſymmetriſche Verhältniſſe in das Kunſtwerk. Aber auch an die Tiere und Pflanzen, namentlich die Bäume, iſt zu erinnern. Freiſtehende Bäume können in die Landſchaft ſehr edle ſymmetriſche Verhältniſſe bringen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß auch Kunſtwerke der charakteriſtiſchen Art an dieſer gleichſam durch die Natur vorgeſchriebenen Symmetrie in reichlichem Maße teilnehmen. Inſoweit ſie dies tun, iſt ihre charakteriſtiſche Grundbeſchaffenheit von Schönheitsverhältniſſen durchſetzt.

Der goldene Schnitt.

9. Das Schöne wird, wie ſich uns ergeben hat, nicht durch den Begriff der Regelmäßigkeit, ſondern durch den der mühelos ſich ergebenden organiſchen Einheit beherrſcht. So ſind denn am Zuſtandekommen des Eindrucks der Schönheit nicht bloß die Verhältniſſe der Regelmäßigkeit, ſondern auch verſchiedene andere Gliederungsverhältniſſe — ich will ſie unter dem Namen Ungleichheitsverhältniſſe zuſammenfaſſen — beteiligt. Man iſt nun ſeit längerer Zeit in der Äſthetik bemüht, aus den Ungleichheitsverhältniſſen ein beſtimmtes herauszuheben und daran die Behauptung und den Nachweis zu knüpfen, daß alle wahre Schönheit oder doch die Schönheit unter gewiſſen allgemeinen Bedingungen auf dieſem Größenverhältnis beruhe. Es iſt nun bekanntermaßen der goldene Schnitt, der unter den Ungleichheitsverhältniſſen in dieſer Weiſe bevorzugt wurde. Zeiſing glaubte, daß wir das Geſetz des goldenen Schnittes wie das Sittengeſetz und die logiſchen Geſetze in unſerem Innern tragen, daß dieſes Geſetz in der Werkſtätte der Natur wie in der Seele des ſchaffenden Künſtlers, vor allem in der des Baumeiſters, Bildhauers, Malers, aber nicht minder kräftig in der des Tonkünſtlers, Dichters, Schauſpielers und Kunſthandwerkers lebt und wirkt, und daß ſich dieſes Geſetz in faſt allen ſchönen Formen, am vollkommenſten aber in der ſchönen Menſchengeſtalt, ausprägt.[1]) „Wenn ein in ungleiche Teile geteiltes Ganzes — ſo formuliert Zeiſing dieſes Geſetz — als formell-ſchön erſcheinen ſoll, muß ſich der kleinere Teil zum größeren Teil ebenſo verhalten, wie ſich der größere Teil zum Ganzen verhält.“ Andere Forſcher haben dann auf Grund zahlreicher Verſuche mit einfachen Formen den Geltungsbereich des goldenen Schnittes genauer

[1]) Adolf Zeising, Äſthetiſche Forſchungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 178 ff.

zu beſtimmen unternommen. Fechner kam dabei zu einer ſehr ſtarken Einſchränkung dieſes Geltungsbereichs. Witmer wiederum erweiterte das Machtgebiet des goldenen Schnittes. Er fand bei wagrechten wie ſenkrechten Gliederungen und ebenſo bei dem Verhältnis der Umgrenzungslinien von Figuren zueinander neben der Symmetrie den goldenen Schnitt beſtätigt. In Symmetrie und goldenem Schnitt ſieht er zwei Maxima der Wohlgefälligkeit. Auch Wundt ſchlägt den äſthetiſchen Wert des goldenen Schnittes hoch an. Dieſer hat nach Wundt vor der Symmetrie den Vorzug, daß „er nicht nur jeden Teil, ſondern auch das Ganze als Proportionalglied enthält, wodurch eine Beziehung der Teile auf eine ſie umfaſſende Einheit entſtehen kann“.[1]) Ebenſo hält Külpe an der äſthetiſchen Bedeutung des goldenen Schnittes feſt und gibt auch eine pſychologiſche Deutung dieſes Verhältniſſes.[2]) Sehr ſkeptiſch, und dies mit vollem Recht, verhält ſich Lipps.[3])

Kritik der Lehre vom goldenen Schnitt.

Wie es ſich mit der Bedeutung des goldenen Schnittes bei Betrachtung abſtrakter Linien und Figuren verhält, laſſe ich dahingeſtellt. Wollte man aber behaupten, daß in den Werken der Kunſt nur Symmetrie und goldener Schnitt Wohlgefallen, Abweichungen davon Mißfallen begründen, ſo müßte ich entſchieden widerſprechen. Einmal iſt ſchon zu bedenken, daß, wenn man Symmetrie und goldenen Schnitt als die beiden Maxima der Wohlgefälligkeit bezeichnet, dies für das Äſthetiſche der charakteriſtiſchen Art ſchlechtweg nicht gilt. Hier ſind im Gegenteil ſolche Verhältniſſe, die, abſtrakt betrachtet, mißfällig wirken, in die organiſche Einheit eingeſpannt und ſo zu Dienern des Wohlgefallens gemacht. Aber auch wenn man nur die ſchönen Kunſtwerke ins Auge faßt, halte ich jenen Satz für unrichtig. Ich gebe ohne weiteres zu, daß unter den Linienverhältniſſen, die ein Kunſtwerk als ſchön erſcheinen laſſen, der goldene Schnitt oft und nachdrücklich vorkommt. Allein neben dem goldenen Schnitt machen auch unzählige andere Ungleichheitsverhältniſſe den Eindruck des Schönen. Es kommt dabei vor allem auf den Linienzuſammenhang an. Auch an Ungleichheitsverhältniſſe, die vom goldenen Schnitt weit abweichen, kann ſich der Eindruck einer mühelos gelingenden organiſchen Einheit knüpfen. Ich greife etwa Giorgiones Gemälde „Länd-

[1]) Wundt, Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, 5. Aufl., 3. Band, S. 150.

[2]) Külpe, Der gegenwärtige Stand der experimentellen Äſthetik. Leipzig 1907. S. 30.

[3]) Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 66 f. Meine Bedenken gegen die grundlegende äſthetiſche Bedeutung, die den Verſuchen mit elementaren Formen zugeſchrieben zu werden pflegt, habe ich im erſten Bande S. 436 ff. dargelegt.

liches Konzert“ im Louvre heraus — ein Kunſtwerk, das ohne Zweifel in das Schöne fällt. Unſer durchmeſſender Blick bleibt vor allem an den beiden nackten weiblichen Geſtalten, ſodann an den beiden Jünglingen in der Mitte des Bildes, auch an dem Baumſtamme links, der Baumgruppe rechts und dem dazwiſchen ſich auftuenden Ausblick in die Ferne haften. Dabei drängen ſich unſerem Blick die verſchiedenſten Ungleichheitsverhältniſſe auf. Darunter mag vielleicht auch eines an den goldenen Schnitt anklingen, aber von einer beherrſchenden Geltung dieſes Verhältniſſes für den Eindruck des Bildes kann auch nicht im entfernteſten die Rede ſein. Dies iſt ſchon darum nicht der Fall, weil wir beim Durchmeſſen des Bildes keineswegs immer Zweiteilungen vornehmen, ſondern auch Drei- und Mehrteilungen maßgebend ſein laſſen. Ich rechne mit dem Blick etwa von dem linken Rand des Bildes bis zur linksſtehenden weiblichen Geſtalt, von da bis zu der weiblichen Geſtalt zur Rechten und von da bis zu dem rechten Rand des Bildes. Dabei kann ich die Entfernung zwiſchen den beiden weiblichen Perſonen noch durch den Ton unterbrechen, den ich auf die zwiſchen und hinter ihnen ſitzenden Jünglinge, ſei es auf beide zuſammen, ſei es auf jeden beſonders, lege. So durchläuft alſo der Blick das Bild von links nach rechts oder umgekehrt in Vier- bis Fünfteilung. Oder man nehme Raffaels Opfer zu Lyſtra oder den Raub der Europa von Paolo Veroneſe im Dogenpalaſt zu Venedig: auch hier wirken die verſchiedenſten Ungleichheitsverhältniſſe vielgliedriger Art zum Schönheitseindruck zuſammen. Nur äußerſte Künſtlichkeit und Willkür im Herausheben der miteinander in vergleichende Beziehung zu ſetzenden Punkte könnte zu der Selbſttäuſchung führen, daß hier der goldene Schnitt in entſcheidender Weiſe maßgebend ſei. Aber auch bei Bildern von einfacher Gliederung fällt, wohin man blickt, ſchreiende Verletzung des goldenen Schnittes in die Augen, ohne daß der Eindruck des Schönen dadurch beeinträchtigt würde. Man nehme etwa Ruysdaels Flußlandſchaft mit der alleinſtehenden Windmühle im Amſterdamer Reichsmuſeum. Die Windmühle als der allein hoch in die Lüfte ragende Gegenſtand ſchneidet von dem Bilde einen ſchmalen Streifen ab, der weit unter der Größe des kleineren Teils des goldenen Schnittes bleibt.

Die beiden Hauptgeſichtspunkte indeſſen gegen die Überſchätzung des goldenen Schnittes habe ich noch nicht angeführt. Der goldene Schnitt iſt ein bloßes Größen- und Entfernungsverhältnis. Über die Geſtalt der Linien ſagt er nichts aus. Wenn Zeiſing behauptet, der

Hauptſchranken für die Geltung des goldenen Schnittes

menſchliche Leib ſei nach dem Verhältnis des goldenen Schnittes gegliedert, ſo iſt damit über die Wölbungen, Hervorragungen, Einſchnitte, die ganze Modellierung des Leibes nicht das Mindeſte beſtimmt. Der goldene Schnitt hebt nur drei für die Meſſung geeignet erſcheinende Punkte heraus und ſagt das bekannte Entfernungsverhältnis zwiſchen ihnen aus. Nun kommt aber der Schönheitseindruck bei weitem in der Hauptſache durch die Geſtalt der Linien, durch die Art, wie ſie mit- und gegeneinander laufen, ſich begegnen und verſchlingen, ſich ſcheiden und gruppieren, zuſtande. Beſonders wichtig iſt dabei die Form der krummen Linien und die Art und Weiſe, wie gerade und krumme Linien zuſammentreten. Die abſtrakten Größen- und Entfernungsverhältniſſe bilden nur eine Seite, und oft eine ſehr beſcheidene, am Schönheitseindruck. Sodann aber erſcheint es mir fraglich, ob überhaupt ein ſolches Vergleichen und Meſſen, und ſei es noch ſo gefühlsmäßig, von dem unbefangenen äſthetiſchen Betrachter vorgenommen wird, wie es der goldene Schnitt annimmt. Die kleinere mit der größeren Strecke zu vergleichen, iſt etwas Natürliches und Gewöhnliches. Aber außerdem noch den größeren Teil mit dem Ganzen zu vergleichen, wird ſich dem Betrachter nur ſchwer nahelegen. Die Verteidiger des goldenen Schnittes muten dem Betrachter eine Künſtelei zu. Doch ich unterlaſſe eine gründliche Erörterung dieſer Frage, die nach meiner Auffaſſung eher in die Äſthetik der bildenden Künſte gehört.

C. Das Schöne und Charakteriſtiſche in Farbe und Ton.

Das Charakteriſtiſche in den Farbenverhältniſſen.

10. Über die Art und Weiſe, wie ſich der Unterſchied des Schönen und Charakteriſtiſchen in Farbe und Ton ausſpricht, kann ich mich bedeutend kürzer faſſen, nachdem ich innerhalb der Linienführung dieſen Unterſchied ſo ausführlich behandelt habe. Im weſentlichen wird es hierbei darauf ankommen, die Charakteriſierung, die ich den beiden Typen der Linienführung gegeben habe, dem Eigentümlichen der Farbe und dann des Tones im Sinne der Analogie anzupaſſen.

Was zunächſt die Farbengebung angeht, ſo wird uns der Eindruck des Charakteriſtiſchen ſicherlich dort zuteil, wo das Nebeneinander zweier oder mehrerer Farben für das einfühlende Sehen die Eigenſchaft des Harten, Grellen, Auseinanderweichenden, Zerriſſenen hat, aber auch wo die nebeneinander befindlichen Farben ſich zu reiben und ineinander zu drängen ſcheinen. Ich will mit dieſen Ausdrücken unmittelbare Stimmungserfahrungen bezeichnen, die wir beim einfühlenden Sehen haben, und denen zufolge das Wohlgefühl, das

uns ein beſtimmtes Zuſammen von Farben erweckt, durch merkliche Unluſtzumiſchungen bereichert erſcheint. Überhaupt gehören alle die Fälle hierher, wo das Zuſammen der Farben den Eindruck des Befremdlichen, Ungewöhnlichen, Seltſamen, nahezu Unerträglichen macht. An welche Farbenzuſammenſtellungen dieſer Eindruck notwendig geknüpft iſt, läßt ſich allgemeingültig unmöglich feſtſtellen. Und zwar ſchon darum nicht, weil es dabei nicht etwa nur auf zwei unmittelbar nebeneinander befindliche Farben, ſondern auf die ganze Farbenmannigfaltigkeit des Kunſtwerks ankommt. Sodann aber unterliegen die darſtellenden Künſte hierin weſentlich anderen Bedingungen als die Stimmungskünſte (das heißt in unſerem Falle: Baukunſt und Kunſtgewerbe). Denn in den darſtellenden Künſten kommt die nun einmal durch die Natur gegebene Zugehörigkeit beſtimmter Farben zu gewiſſen Dingen in Betracht. Die Vorherrſchaft von blau, grün, fleiſchfarben in einem Bild würde von uns ganz anders aufgefaßt werden, wenn uns nicht bekannt wäre, daß Himmel, Wieſe, Wald, Menſchenleib mit dieſen beſtimmten Farben ausgeſtattet ſind.

Nur wenn man die charakteriſtiſche Art der Farbenwirkung außer Acht läßt und immer nur an den Eindruck des Schönen denkt, wird man gewiſſe Farbenzuſammenſtellungen einfach als mißfällig bezeichnen. Wenn beiſpielsweiſe Wundt die Paarung von rot und violett, orange und gelb, gelb und blaugrün, grün und blau als mißfallend hinſtellt,[1]) ſo werden ſich, wie mir ſcheint, unſchwer genug Bilder finden laſſen, zu deren charakteriſtiſchem Reiz das Vorkommen ſolcher Farbenpaare gehört.

Das Schöne in den Farbenverhältniſſen.

Als ſchön dagegen empfinden wir den Farbeneindruck dann, wenn für das einfühlende Sehen zwiſchen den Farben ein freundliches Sichbegegnen, ein Sichhelfen und Heben, ein Überleiten und Verklingen zu beſtehen ſcheint. Beſonders ausgezeichnet durch Schönheit ſind ſolche Fälle, in denen zwei Farben klar auseinanderzutreten und dabei zugleich innig zueinander zu gehören ſcheinen.

Die „experimentelle Äſthetik“ hat ſich durch zahlreiche ſcharfſinnige Verſuche bemüht, unter den Farbenzuſammenſtellungen die wohlgefälligſten genau zu ermitteln.[2]) Solche Verſuche können ohne Zweifel gewiſſe Fingerzeige für die Bedingungen des Schönheits-

[1]) Wundt, Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, 5. Aufl., 3. Band, S. 145.

[2]) Man vergleiche Wundt, Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, 5. Aufl., 3. Band, S. 140 ff. und Külpe, Der gegenwärtige Stand der experimentellen Äſthetik, S. 24 ff.

eindrucks der Farben liefern. Freilich ſind dieſe Verſuche von dem Glauben getragen, daß ihre Ergebniſſe Ausſagen über Gefallen und Mißfallen überhaupt enthalten, während doch in den Verſuchen auf den wohlgefälligen Eindruck des Charakteriſtiſchen keine Rückſicht genommen wird. Man hat alſo die Ergebniſſe jener Verſuche allererſt dahin einzuſchränken, daß ſie nur für das Sondergebiet des Schönen zu gelten beanſpruchen dürfen. Unter Vorausſetzung dieſer Einſchränkung wird beiſpielsweiſe den drei Regeln, die Wundt, teilweiſe im Anſchluß an Brücke, aufſtellt, eine gewiſſe Bedeutung für den Schönheitseindruck der Gemälde zukommen. Erſtens gefallen hiernach kleine, aber übermerkliche Farbenunterſchiede; zweitens die komplementären Farbenpaarungen und drittens gewiſſe derartige Zuſammenſtellungen, daß mit einer beſtimmten Farbe eine andere, die ihr in dem Farbenkreis näher liegt als die Komplementärfarbe, verbunden wird.[1]) Vollſtändig freilich läßt ſich, auch ganz abgeſehen vom charakteriſtiſchen Eindruck, das Wohlgefallen an den Farben der Bilder mit ſolchen Regeln nicht erklären. Und zwar ſchon darum nicht, weil der Eindruck, den die Farben eines Kunſtwerkes machen, von der ganzen Mannigfaltigkeit der an dem Kunſtwerk vorkommenden Farben und ihrer Anordnung abhängt, die Verſuche aber immer ſich nur auf Farbenpaare oder gewiſſe allereinfachſte Zuſammenſtellungen von mehr als zwei Farben erſtrecken. Dazu kommt aber noch die ſchon vorhin bei der Erörterung des Charakteriſtiſchen erwähnte Abhängigkeit des Farbeneindrucks von der dinglichen Bedeutung der Gegenſtände. Mit anderen Worten: wir bringen unſer Wiſſen von der farbigen Beſchaffenheit der Dinge unwillkürlich mit in Anſchlag. Endlich aber iſt folgendes zu berückſichtigen. Auf Bildern iſt es ja bei weitem nicht immer ſo, daß größere oder kleinere Flächen von beſtimmten Farbentönen in beſtimmter Helligkeit und Sättigung reinlich nebeneinander aufgetragen wären; ſondern überaus oft werden in eine Fläche mit beſtimmter Grundfarbe verſchiedene andere Farben hineingeſtreut, derart daß oft jedes Fleckchen ein Zuſammen von allerhand Farbentupfen darſtellt. Eine im ganzen als gelblich wirkende Fläche kann eine unzählige Menge bläulicher, violetter, ſchwärzlicher Punkte, Flecken, Streifen enthalten. Nun beſtimmt ſich der Wohlgefälligkeits- oder Mißfälligkeitseindruck einer ſolchen Fläche nicht etwa darnach, wie dieſe verſchiedenen Farbentupfen je zwei und zwei

[1]) Wundt, a. a. O., S. 143 ff.

oder je drei und drei zueinander ſtehen, ſondern wir faſſen die ganze Fläche in einen Miſcheindruck, eben in ein eigentümlich durchſetztes, unreinfarbiges, aber gerade deshalb farbig-bereichertes Gelb, zuſammen und halten ſie gegen die anderen Flächen daneben, die vielleicht genau ſo miſchfarbig ſind. Man ſtelle ſich nur vor, aus wie mannigfaltigen Farbentönen die Fleiſchfarbe beſonders bei modernen Malern beſteht.

Vor mir liegt eine farbige Lithographie von Rapacki: der Marienturm in Krakau (enthalten in der Jahresmappe der Geſellſchaft für vervielfältigende Künſte von 1906). Die dunkelbraune Masse des Turmes, umgeben von dem mit leichten Wölkchen bedeckten hellen Nachthimmel: daraus beſteht das Bild. Sieht man näher hin, ſo findet man: das Dunkelbraun des Turms iſt von gelblichen und bläulichen Tönen mannigfach durchſetzt, und der Nachthimmel iſt erſt recht eine vielfältig und wirrwarrartig zuſammengeſetzte Miſchung aus weißlichen, grauen, grünen, gelblichen Tönen. Für den Schönheitseindruck des Bildes ſind nun aber nicht die Nebeneinanderſtellungen der einzelnen Farbentöne maßgebend, ſondern es wird die Turmfläche als ein beſtimmt charakteriſierter Miſcheindruck und ebenſo die Himmelsfläche als ein miſchfarbiges Ganzes geſehen, und das Verhältnis beider Miſcheindrücke zueinander ergibt die Schönheit des Steindrucks. Wie wollen Experimente über das Gefällige oder Mißfällige ſolcher miſchfarbiger Geſamteindrücke etwas Allgemeingültiges ausſagen?

Das Schöne und Charakteriſtiſche in der Tonkunſt.

11. Daß auch in der Tonkunſt der Unterſchied des Schönen und Charakteriſtiſchen von durchgreifender Bedeutung iſt, zeigt jedem ſein eigenes muſikaliſches Erleben. Hält man das Vorſpiel zu Mozarts Zauberflöte mit dem zu Wagners Meiſterſingern zuſammen, ſo wird man nicht zweifelhaft ſein, daß dort die Merkmale des Schönen, hier die des Charakteriſtiſchen zutreffen. Oder ich greife zu einer Symphonie Mendelsſohns, etwa zur vierten (A dur), und vergleiche mit ihr die erſte Symphonie von Brahms (C moll), insbeſondere den erſten Satz, ſo gilt augenſcheinlich das gleiche. Erinnert man ſich an Mendelsſohns Chorwerk „Walpurgisnacht“, ſo wird man nicht zweifelhaft ſein, daß der Chor der Wächter „Kommt mit Zacken und mit Gabeln“, der eine für dieſen Tonſchöpfer höchſt merkwürdige humoriſtiſch-phantaſtiſche Muſik zeigt, in das Charakteriſtiſche fällt. Die feierliche Schlußmelodie dagegen („Und raubt man uns den alten Brauch, Dein Licht, wer kann es rauben“), wie überhaupt das Allermeiſte in dieſem Tonwerk, trägt durchaus das Gepräge des Schönen. Mit Mendels-

ſohns Walpurgisnacht hörte ich vor kurzem in demſelben Konzert Hugo Wolfs Chorballade „Der Feuerreiter“: da iſt nun freilich das Charakteriſtiſche noch bedeutend weiter getrieben als in jenem Chor bei Mendelsſohn.

Will man beſtimmen, an welchen Merkmalen ſich der Unterſchied von ſchön und charakteriſtiſch in der Tonkunſt zum Ausdruck bringe, ſo wird man nicht etwa nur an das Verhältnis der Diſſonanzen zu den Konſonanzen zu denken haben; ſondern es kommt dabei auf die ganze Führung der Tonfolgen, auf die Schritte, Übergänge, Sprünge in den Tonreihen an. Hierbei wird insbeſondere auch auf die Überführung einer Tonart in die andere, die ſogenannte Modulation, zu achten ſein. Und wie bei den Farben, darf auch bei den Tönen die Aufmerkſamkeit nicht an den nächſtbenachbarten kleineren Ganzen hängen bleiben, ſondern muß ſich dem Verhältnis der großen Geſamtgebilde zuwenden. Vor allem die muſikaliſchen Themen, ihre Gegenüberſtellung, ihre Auflöſung, Verwirrung und Wiederherſtellung kommen in Betracht. Sodann hängt der Eindruck des Schönen und Charakteriſtiſchen auch von dem Zuſammenwirken der verſchiedenen Klangfarben der Inſtrumente ab. Und endlich iſt auch der rhythmiſche Verlauf nicht außer acht zu laſſen: nicht etwa nur der Wechſel im Rhythmus, ſondern auch die Ausgeſtaltung des jeweiligen Rhythmus iſt heranzuziehen.

In allen dieſen Beziehungen iſt der muſikaliſche Eindruck entweder in der Richtung des Schönen oder des Charakteriſtiſchen beſtimmt. Auch den Tönen, ihrem Verlaufe, Zuſammenklange und Rhythmus ſtehen wir mit dem Bedürfnis gegenüber, die Eindrücke zu organiſcher Einheit zuſammenzufaſſen. Und das gelingt nun entweder leicht und bequem, oder nur unter merklicher Überwindung von Hinderniſſen. Im erſten Fall fließt und gliedert und rundet ſich alles in freundlicher und wohltuender Weiſe. Alles ſcheint füreinander beſtimmt zu ſein; alles, was in dem Tonganzen geſchieht, ſteht gleichſam unter der Gunſt eines liebevollen Waltens; auch die Trübungen und Verdunkelungen tragen fühlbar die Anlage zu Klärung und Löſung in ſich.

Oder wir ſtehen gegenüber einem Tonſtück vor der Aufgabe, durch fühlbare Schroffheiten und Befremdlichkeiten, ſchwierige Verwicklungen und betonte Zwieſpältigkeiten hindurch zu Ausgleichung und Einheit zu gelangen. Wir erfahren Stoß und Aneinanderprall, Auseinanderklaffungen und Plötzlichkeiten verſchiedener Art. Wir werden

bei ſchweren Abweichungen, bei ſtarken Harmoniegefährdungen und Einheitsverdunkelungen nachdrücklich feſtgehalten.

Unentbehrlichkeit bildlicher Ausdrücke.

Man wird vielleicht dieſen und anderen Ausführungen den Vorwurf machen, daß ich mich bildlicher Ausdrücke in zu reichem Maße bediene. Allein ich möchte wiſſen, wie ſolche Gefühlserlebniſſe anders beſchrieben werden ſollen. Der bildloſe pſychologiſche Ausdruck ſteht obenan: in Nummer 3 dieſes Kapitels wurde der Unterſchied von ſchön und charakteriſtiſch auf das Verhältnis von Luſt und Unluſt gegründet. Allein ſchon in Nummer 4, wo es ſich um die der Luſt entgegenſtehenden Hinderniſſe und um das Fehlen ſolcher handelt, mußte reichlich zu bildlichen Ausdrücken gegriffen werden; denn es kam ja dabei nicht auf die rein gegenſtändlichen, exakt am Gegenſtand aufweisbaren Hinderniſſe und deren Gegenteil an, ſondern auf das einfühlende Erleben der Hinderniſſe und der hindernisloſen Einheit. Um dieſe Einfühlungserfahrungen zu beſchreiben, mußten bildliche Ausdrücke angewandt werden. Die Kennzeichnung des Eindrucks des Schönen und Charakteriſtiſchen würde kahl und mager ausfallen, wenn ſie bei der allgemeinſten pſychologiſchen Bezeichnung ſtehen bleiben wollte. Sollen aber die dem Charakteriſtiſchen und Schönen entſprechenden Gefühlserlebniſſe eingehender und intimer beſchrieben werden, dann iſt das Greifen zu bildlichen Ausdrücken unvermeidlich. Die bildlichen Wörter und Wendungen ſchweben aber keineswegs in der Luft, ſondern ſie ſind unmittelbare Hinweiſe auf beſtimmte Gefühlserlebniſſe und Aufforderungen an den Leſer, in ſich die Gefühle anklingen zu laſſen, auf die durch die bildliche Beſchreibung hingewieſen wird.

D. Das Schöne und Charakteriſtiſche in der Dichtkunſt.

Einleitende Bemerkung.

12. Wir haben uns nun noch zu der Dichtkunſt zu wenden, um zu ſehen, wie ſich hier der Unterſchied des Schönen und Charakteriſtiſchen hervortut. Hier wird vor allem das durch die Worte des Dichters hervorgerufene phantaſiemäßige Anſchauen zu betrachten ſein. Es wird freilich für den ſchönen oder charakteriſtiſchen Eindruck einer Dichtung auch der ſprachliche Klang in Frage kommen. Die Wörter können derart gewählt, derart aneinander gefügt, derart ſatzmäßig gegliedert, derart vers- und ſtrophenmäßig aufgebaut ſein, daß ſich hierin entweder die Merkmale des Schönen oder die Züge des Charakteriſtiſchen zeigen. Doch will ich auf dieſe Erſcheinungsweiſe des Schönen und Charakteriſtiſchen nicht eingehen. Weit wichtiger ohne Zweifel

für den Schönheits- oder Charaktereindruck einer Dichtung iſt die Art von Phantaſiebetätigung, zu der wir durch die Worte des Dichters aufgefordert werden. Und dabei wieder iſt vor allem auf das Phantaſiefehen zu achten. Daneben ſpielen die phantaſiemäßigen Bewegungsempfindungen eine große Rolle (Band 1, S. 419 ff.) Dagegen kommt das Phantaſiehören weniger in Betracht, noch weniger das Phantaſietaſten, Phantaſieriechen und Phantaſieſchmecken. Innerhalb des Phantaſiefehens endlich iſt es nicht ſo ſehr das Farbigſehen, als vielmehr das Sehen räumlicher Formen, was vor allem in die Wagſchale fällt. Dies wird ſich uns durch die folgenden Betrachtungen beſtätigen.

Die Phantaſieumriſſe der dargeſtellten körperlichen Gegenſtände.

Ich frage: wovon hängt es ab, daß die Perſonen etwa in Goethes Iphigenie den Eindruck des Schönen, die Geſtalten dagegen in Shakespeares Lear den Eindruck des Charakteriſtiſchen erzeugen? Zunächſt bietet ſich die Antwort dar, daß es dabei auf die Linien ankomme, die die Phantaſie des Leſers oder Zuhörers als Umriſſe der vom Dichter geſchilderten leiblichen Geſtalt, ihrer Gebärden und Bewegungen zu zeichnen durch die Worte der Dichtung aufgefordert wird. Es würde hiernach alſo der Dichter dann einen ſchönen und charakteriſtiſchen Eindruck hervorbringen, wenn die ſinnenfällige Geſtalt, die er den Leſer in der Phantaſie vorzuſtellen veranlaßt, ſchön oder charakteriſtiſch wirkt. Schildert der Dichter eine weibliche Geſtalt, die den Madonnen Raffaels, eine männliche Geſtalt, die dem jugendlichen Johannes dem Täufer von del Sarto oder dem heiligen Sebaſtian von Sodoma ähnelt oder gleicht, dann entſteht beim Leſer der Eindruck des Schönen. Iſt dagegen der Leſer genötigt, ſich gemäß den Worten des Dichters eine Geſtalt zu entwerfen, die dem Zuccone oder dem Niccolò da Uzzano von Donatello oder der Hille Bobbe von Hals gleicht oder ähnlich iſt, ſo entſpringt der Eindruck des Charakteriſtiſchen. Goethe veranlaßt den Leſer, ſich die Geſtalt, die Gebärden und Bewegungen der Iphigenie als ſchön vorzuſtellen; Shakespeare dagegen zaubert dem Leſer durch ſeine Dichtung einen Lear vor die Phantaſie, der nach Geſtalt, Gebärden, Bewegungen ins Charakteriſtiſche fällt: alſo haben wir von den entſprechenden Stellen der Dichtung dort einen ſchönen, hier einen charakteriſtiſchen Eindruck.

Allgemein wäre alſo hiernach zu ſagen: der Eindruck des Schönen oder Charakteriſtiſchen einer Dichtung hängt von den Umriſſen der körperlichen Gegenſtände ab, die der Leſer auf Grund der Worte des Dichters in ſeiner Phantaſie zu entwerfen veranlaßt wird. Man brauchte ſich ſonach nur die Geſtalten, die uns der Dichter vor die

Phantaſie zeichnet, als wirkliche Zeichnung vor das ſinnliche Auge gebracht vorzuſtellen, und man hätte hierin den ſicherſten Maßſtab dafür, ob die Dichtung ſchön oder charakteriſtiſch wirke.

Einſchränkung der gegebenen Antwort.

Überlegt man ſich Sinn und Tragweite dieſes Satzes, ſo wird man bald zu der Überzeugung kommen, daß die Hauptſache damit nicht getroffen iſt. Nur in gewiſſem Grade hängt Schönheits- und Charaktereindruck einer Dichtung von der Beſchaffenheit der Linien ab, in denen ſich der Phantaſie die körperlichen Dinge, die von dem Dichter dargeſtellt werden, vergegenwärtigen. Man bedenke doch, wie unbeſtimmt ſehr häufig die Anweiſungen des Dichters für die Phantaſie des Leſers lauten, ſich ein menſchliches Antlitz, eine Gewandung, eine Zimmereinrichtung, eine Landſchaft ſo oder anders vorzuſtellen; und man bedenke ferner, daß in vielen Dichtungen dem Ausſehen der vorkommenden körperlichen Geſtalten ſelbſt unbeſtimmte Angaben kaum oder gar nicht gewidmet ſind. Denkt man an ſolche Gedichte Heines wie „Ein Fichtenbaum ſteht einſam Im Norden auf kahler Höh“ oder „Du biſt wie eine Blume So hold und ſchön und rein“ oder „Du haſt Diamanten und Perlen“ oder „Die ſchlanke Waſſerlilie Schaut träumend empor aus dem See“: wie überaus unbeſtimmt, ja kümmerlich ſind hier die Anhaltspunkte, die der Phantaſie für die Vorſtellung der in dieſen Gedichten vorkommenden körperlichen Dinge gegeben werden! Und dennoch geht von dieſen Gedichten der Eindruck der Schönheit aus. Aber auch in Gedichten, die uns zahlreiche räumliche Geſtalten und Vorgänge anſchaulich vorführen, hängt der Schönheits- und Charaktereindruck keineswegs in der Hauptſache von den Linien ab, mit denen wir die uns nacheinander gebotenen räumlichen Geſtalten und Vorgänge in unſerer Phantaſie umgrenzen. Man vergegenwärtige ſich Platens Gedicht „Das Grab im Buſento“. Wer wird behaupten wollen, daß der Schönheitseindruck dieſes Gedichtes hauptſächlich von den ſchönen Formen herrühre, in denen wir uns in der Phantaſie den Buſento, die „Schatten tapfrer Goten“, Alarich mit ſeinen blonden Locken, die Ableitung des Fluſſes, den „Leichnam mit der Rüſtung auf dem Pferde“ und ſo weiter vorſtellen! Dies iſt ſchon darum nicht der Fall, weil die von der Phantaſie den räumlichen Geſtalten und Vorgängen gegebenen Formen auch in Gedichten von ſo ſtarker Anſchaulichkeit, wie dies von den Platenſchen Strophen gilt, doch viel zu unbeſtimmt ſind, als daß wir ſagen könnten: die Goten, die wir uns vorſtellen, der König Alarich, das Pferd, der Buſentofluß haben eine ausgeſprochen

und eindrucksvoll ſchöne oder charakteriſtiſche Geſtalt. Außerdem aber muß man bedenken, daß in vielen Gedichten körperliche Dinge überhaupt nicht vorkommen, daß alſo zum Ziehen von Umriſſen körperlicher Dinge gar keine Möglichkeit gegeben iſt, und daß dennoch dieſe Gedichte als ſchön empfunden werden. Ich erinnere etwa an Heines Gedichte: „Aus meinen großen Schmerzen Mach ich die kleinen Lieder“ oder „In meiner Erinnerung erblühen Die Bilder, die längſt verwittert“ oder „Schattenküſſe, Schattenliebe, Schattenleben wunderbar“. Man ſieht: das Schöne oder Charakteriſtiſche muß bei weitem in der Hauptſache von etwas anderem abhängen als von den Phantaſieformen, die wir den räumlichen Geſtalten und Vorgängen, die der Dichter uns vorführt, zu geben veranlaßt werden.

Man überlege auch noch folgendes. Wie oft kommt es nicht vor, daß die Zeichnung von Perſonen, deren Leibesgeſtalt wir uns als ſchön vorſtellen müſſen, dennoch im Sinne des Charakteriſtiſchen gehalten iſt. Desdemona, Ophelia, Julia, Portia haben wir uns gemäß der Art, wie Shakeſpeare ſie ſchildert, ihrem Ausſehen nach als ſchön vorzuſtellen; und dennoch fällt die Zeichnung, die der Dichter von dieſen Perſonen gibt, in die Richtung des Charakteriſtiſchen. Und umgekehrt können Perſonen, denen der Dichter eine charakteriſtiſche Leibesgeſtalt gibt, vom Dichter in der Weiſe des Schönen gezeichnet werden. Heyſe ſchildert uns in ſeiner Novelle „Grenzen der Menſchheit“ einen Zwerg und einen Rieſen, die in rührender Freundſchaft miteinander leben. Die Charakteriſierung beider gehört durchaus der Weiſe des Schönen an, trotzdem daß die beiden ihrer Leibesgeſtalt nach offenſichtlich ins Charakteriſtiſche fallen.

Phantaſiebewegungen, hervorgerufen durch die Verleiblichung der Gefühle.

13. Will man wiſſen, wovon der Eindruck des Schönen und Charakteriſtiſchen bei Dichtungen in der Hauptſache abhängt, ſo hat man auf den geiſtigen Gehalt der Dichtungen, und zwar im weiteſten Sinne, derart alſo, daß auch die Stimmungen mit hereingezogen werden, zu achten und daran die Frage zu knüpfen, zu welcherlei Phantaſiebewegungen wir durch den geiſtigen Gehalt (die Stimmungen mit eingeſchloſſen) veranlaßt werden.

Dabei habe ich zuerſt die Verleiblichungen vor Augen, die der Dichter den Gefühlen gibt. Hierbei ſpielen die Metaphern[1]) eine

[1]) Die Lehre von dem Bildlichen in der Dichtung liegt geradezu im Argen. Ich gebrauche hier das Wort Metapher in dem herkömmlichen Sinn. Es ſchadet hier nichts, wenn ich, auf feinere Unterſcheidung verzichtend, mich dem gewöhnlichen Sprachgebrauch anbequeme.

große Rolle. Aber nicht nur an die eigentlichen Bilder hat man zu denken, ſondern auch daran, daß die Gefühle durch Ausmalung von erdichteten Lagen und Fällen, durch Vergleichung mit anſchaulichen Geſtalten und Vorgängen, kurz überhaupt durch irgendwelches Heranziehen anſchaulicher Hilfen vor das Auge der Phantaſie gebracht werden können. Dies alles iſt in Betracht zu ziehen. Dabei zeigt ſich nun, daß die Phantaſiebewegungen, zu denen uns die Gefühlsveranſchaulichungen auffordern, entweder etwas Sanftes, Vermitteltes, bequem Laufendes oder etwas Heftiges, Unterbrochenes, Schwieriges an ſich haben. In dem erſten Falle entſteht der Eindruck des Schönen, in dem zweiten der des Charakteriſtiſchen.

Man greife etwa zu Shakeſpeares Romeo und Julia. Wo Romeo in der erſten Szene des erſten Aktes im Geſpräch mit Benvolio die Liebe in einer Reihe von Metaphern verſinnlicht, oder wo er in der dritten Szene des dritten Aktes im Geſpräche mit Pater Lorenzo, um die Folter ſeiner Liebesqualen zu ſchildern, die Lage von Katzen, Hunden, Mäuſen, Fliegen heranzieht, oder wo Julia zu Beginn der zweiten Szene dieſes Aktes im Selbſtgeſpräch, in ſehnender Erwartung Romeos, die Nacht herbeiwünſcht, oder wo ſie in der dritten Szene des vierten Aktes vor dem Nehmen des Schlaftrunkes in der Angſt vor einem zu frühen Erwachen in der Gruft ſich die Greuel dieſes Ortes ausmalt: überall bewegt ſich unſere Phantaſie, um die hier vom Dichter gegebenen Veranſchaulichungen mitzumachen, in heftigen, gebrochenen Linien, ſtoß- und ruckweiſe. Damit vergleiche man etwa die Gefühlsveranſchaulichungen, in denen Schiller Johanna ſich ergehen läßt, wo ſie ihrer ſtillen Ländlichkeit Lebewohl ſagt, oder wo ſie zu Anfang des vierten Aktes ſich angeſichts ihres zerrütteten Herzens nach dem Frieden ihres früheren Daſeins ſehnt. Hier bewegt ſich unſere Phantaſie in einfach wohltuenden Linien, auf entgegenkommenden Bahnen. Es wird unſerer Phantaſie keine ſchwierige Anſpannung zugemutet. Oder man denke an Wanderers Sturmlied oder die Harzreiſe von Goethe: in wie jähem Auf und Nieder, in wie zerriſſenen Linien muß ſich hier die Phantaſie bewegen! Ganz anders wie etwa in dem Mondgedicht „Füllеſt wieder Buſch und Tal“, wo ſich unſere Phantaſie in ſanften, glatten Schlingungen bewegt.

Es wird immer deutlicher: es kommt bei den Gefühlsveranſchaulichungen nicht darauf an, ob die einzelnen Anſchauungen, die die Phantaſie entwirft, ein ſchönes oder charakteriſtiſches Gepräge tragen. Ohnedies bleibt es in den bei weitem meiſten Fällen völlig unbeſtimmt,

ob das eine oder das andere vorliegt. Es wäre, um an das letzte Beiſpiel anzuknüpfen, unſinnig, auch nur zu fragen, ob Mond, Buſch, Tal, Fluß, Winternacht, Frühlingspracht, Freund, Labyrinth ein ſchönes oder charakteriſtiſches Ausſehen haben. Sondern worauf es ankommt, das ſind die gefühlsbetonten Phantaſiebewegungen. Ausſchlaggebend ſind nicht die einzelnen Anſchauungen, ſondern der in der Folge der Anſchauungen ſich mit beſtimmtem Gefühlston geltend machende Zug und Schwung, die durch ihre Aufeinanderfolge uns zugemutete und auf ihren Gefühlston hin angeſehene Art von Phantaſiebewegung. Indem die von dem Dichter uns gebotenen Anſchauungen von uns verknüpft werden, entſtehen in uns Phantaſiebewegungen, die ſich nach ihrem Gefühlston unterſcheiden: das eine Mal wird die Phantaſie in leichten und angenehmen Zug verſetzt, das andere Mal wird ihr eine herbe Leiſtung zugemutet.

Zwei ergänzende Bemerkungen.

Hier iſt noch eine wichtige Ergänzung vorzunehmen. Bisher war immer nur von Phantaſiebewegungen die Rede, die ſich in uns auf Anregung der uns vom Dichter veranſchaulicht gebotenen Gefühle erzeugen. Phantaſiebewegungen aber entſtehen in uns auch rein ſchon durch die Aufeinanderfolge der Gefühle in der Dichtung, auch dort alſo, wo uns vom Dichter ſelbſt eine Verleiblichung der Gefühle nicht geboten wird. Davon war im erſten Bande dort die Rede, wo die Frage der Anſchaulichkeit der Dichtung behandelt wurde (S. 419 ff.). Auch wo die Stimmungen von ſeiten des Dichters unveranſchaulicht gelaſſen werden, kann die Aufeinanderfolge der Stimmungen unſere Phantaſie in ein Auf und Nieder, in ein Hin und Her bringen. Und auch dieſe Phantaſiebewegungen tragen natürlich bald mehr das Gepräge des Schönen, bald mehr des Charakteriſtiſchen.

Sodann ſei hier auch daran erinnert, daß das, was ich Phantaſiebewegungen nenne, nicht notwendig nur in Phantaſieſehen beſteht, ſondern auch im hohen Grade, wie gleichfalls im erſten Band nachdrücklich betont wurde (S. 419 ff.), phantaſiemäßige Bewegungsempfindungen dabei im Spiele ſind. An allem, was ich im Vorausgegangenen an Phantaſiebewegungen beſchrieben habe, ſind Bewegungsgefühle der Phantaſie weſentlich beteiligt. Es iſt nicht nur ſo, daß dem Phantaſieſehen gebrochene oder ſanfte Linien vorſchweben, ſondern wir fühlen uns phantaſiemäßig unmittelbar in eine gebrochene oder ſanfte Bewegung hineingezogen. Wieweit dabei auch wirkliche Bewegungsempfindungen ſpurweiſe mitſpielen, iſt eine Frage für ſich, auf die ich nicht eingehe. Übrigens bin ich jetzt

geneigt, den phantaſiemäßigen Bewegungsempfindungen eine noch größere Bedeutung für die Anſchaulichkeit der Dichtung zuzuſchreiben, als ich dies im erſten Band getan habe.

14. Zweitens iſt an die Charakterzeichnung zu denken. Die Schilderung, die der Dichter von dem Äußeren der Perſonen gibt, bleibe hierbei völlig abſeits liegen. Ich habe nur die Darſtellung im Auge, die der Dichter dem ſeeliſchen Weſen ſeiner Perſonen widmet. Und da kommt es nun auf das Phantaſiezeichnen an, zu dem wir durch die geiſtige Geſtalt, die wir von den Perſonen aus der Dichtung erhalten, veranlaßt werden. Indem ſich uns das Gepräge irgend einer Perſönlichkeit aus der dichteriſchen Darſtellung aufdrängt, gerät unſere Phantaſie unwillkürlich in ein gewiſſes Linienziehen, in ein gewiſſes Entwerfen von Erſtreckungen. Nicht als ob ich meinte, daß wir eine beſtimmte ſymboliſche Verräumlichung der Charaktereigenſchaften Macbeths oder Poſas erzeugten. So etwas zu meinen, wäre ja töricht. Sondern ich will nur ſagen, daß unſere Phantaſie ſich zu gewiſſen Bewegungsrichtungen im Linienziehen angetrieben fühlt. In ſo unbeſtimmter Weiſe dies auch geſchieht, ſo finden doch innerhalb dieſer Unbeſtimmtheit ſehr beſtimmte Unterſchiede ſtatt. Und auf dieſe kommt es an. Das eine Mal wird unſere Phantaſie durch die Art, wie der Dichter einen Charakter zeichnet, zu eckigen, knorrigen, riſſigen, jähen Linien, zu der Bewegung des Auseinanderreißens, Auftürmens, Durcheinanderwühlens gebracht. Iſt dies der Fall, ſo haben wir von der Perſon einen ausgeſprochen charakteriſtiſchen Eindruck erhalten. Das andere Mal werden wir durch die Charakterzeichnung umgekehrt aufgefordert, mit unſerer Phantaſie ſtetige, einander entgegenkommende, gerundete, ſanfte, maßvolle Bewegungen zu machen, uns in wohlgeordneten, geebneten, harmoniſchen Bahnen zu ergehen. Es handelt ſich alſo um zwei weſentlich verſchiedene Antriebe für die Phantaſie. Als Beiſpiel mögen für die charakteriſtiſche Phantaſiebewegung Geſtalten Hebbels wie Judith, Holofernes, Herodes, Mariamne, Golo, Meiſter Anton, Gyges, Rhodope dienen. Stellen wir uns dagegen Sappho, Phaon, Melitta aus Grillparzer, die Geſtalten aus dem Sohn der Wildnis von Friedrich Halm oder aus dem verſchleierten Bild zu Sais von Paul Heyſe vor, ſo werden wir unwillkürlich zum Ziehen von Schönheitslinien veranlaßt. In dem erſten Fall ſprechen wir etwa von eckigen, rauhen, riſſigen, unförmlichen, in dem zweiten von gerundeten, geglätteten, geebneten, wohlgeformten Individuen, oder welche Ausdrücke man ſonſt gebrauchen mag.

Das Linienziehen der Phantaſie, hervorgerufen durch die Charakteriſierung der Perſonen.

Das Linienziehen der Phantaſie, hervorgerufen durch die Art der Kompoſition.

15. Drittens iſt auf die Kompoſition zu achten. Entweder iſt die Kompoſition durchſichtig, einfach, ebenmäßig, wohlabgewogen, gleichgewichtsvoll, ſie verläuft in Teilen, die ſowohl nach Umfang wie auch nach Auf- und Abſtieg, Steigerung und Abſchwächung, nach Höhe- und Ruhepunkten einander entſprechen, alles iſt auf Rundung und Zuſammenſchluß angelegt. Oder die Kompoſition zeigt ſchwierige Gliederung, Vermeiden von Regelmäßigkeit in dem Gegeneinander der Teile und Betonungen, ein ruck- und ſtoßweiſe erfolgendes Weiterſchreiten, ein Hervorbrechen und Abſtürzen, kühne Überraſchungen und Willkürlichkeiten. Man vergleiche hinſichtlich der Kompoſition die Sophokleiſchen Dramen mit denen Shakeſpeares, die Iphigenie Goethes mit ſeinem Götz, einen Roman von Freytag mit einem von Doſtojewski, und man hat den gekennzeichneten Unterſchied grell vor Augen.

Auch hierbei handelt es ſich um verſchiedene Arten des Linienziehens von ſeiten der Phantaſie. Wir brauchen uns, um dies einzuſehen, nur zu vergegenwärtigen, wie der Eindruck des Schönen und Charakteriſtiſchen an einer dichteriſchen Kompoſition zuſtande kommt.

Indem wir eine Dichtung an uns vorübergehen laſſen, das heißt alſo: indem wir die gefühlserfüllten Vorſtellungen, aus denen eine Dichtung beſteht, in uns nacherzeugen, entſtehen in uns mannigfaltige Eindrücke von Beziehungen, in denen die Glieder der Dichtung zueinander ſtehen, von Vorbereitung, Aufſtieg, Höhepunkt, Ausklingen, von Haupt- und Nebenverwicklungen, von Spannungen und Löſungen, von Auseinanderlaufen und Sichzuſammenſchließen und dergleichen. Allen dieſen Eindrücken liegt, pſychologiſch betrachtet, die Einfühlung gewiſſer Strebungen in die Dichtung zugrunde. Daß die Dichtung ſich zuſammenſchließt, daß hier eine Steigerung, dort ein Ruhepunkt, hier eine Spannung, dort eine Löſung ſtattfindet, iſt an einer Dichtung nicht einfach für die Phantaſie wahrnehmbar, ebenſowenig wie dergleichen an einem Werke der bildenden Kunſt für das Auge einfach ſichtbar hervortritt. Sondern jene Eindrücke beſagen, auf ihren pſychologiſchen Sinn angeſehen, daß wir durch die Dichtung zum Einfühlen gewiſſer nach Richtung, Stärke und Art verſchiedener Kräfte, die ſich in ihr gliedernd betätigen, aufgefordert werden. Dieſen eingefühlten Strebungen entſprechend ſtellen ſich unſerer Phantaſie unwillkürlich verſchiedene Bewegungen vor Augen. Unſere Phantaſie fühlt etwa den Antrieb, leichtgeſchwungene oder jäh unterbrochene, ſich bequem zuſammenſchließende oder erſt durch ſchwierige Wirrungen

hindurch ſich einigende Linien zu ziehen. Auf dieſe Weiſe erſcheint die Kompoſition einer Dichtung entweder als ſchön oder als charakteriſtiſch.

Ich will nun keineswegs behaupten, daß jedesmal, wenn uns die Kompoſition einer Dichtung als ſchön oder charakteriſtiſch berührt, ſich in uns ein ſeeliſcher Vorgang genau von der vollen Entfaltung, wie ich ſie eben beſchrieben, entwickle. Wie ich im erſten Band des öfteren hervorgehoben, iſt es überall das vollentfaltete äſthetiſche Verhalten, was ich in meiner Darſtellung im Auge habe. Ich zeichne überall die Erforderniſſe des Idealfalles. Die Wirklichkeit bietet vielfach nur geringe Annäherungen hieran dar. So auch in unſerer Frage. Überaus häufig beruht das Urteil, das wir über die Kompoſition fällen, mehr auf dem erwägenden Verſtande als auf Einfühlen und Erleben. Wenn jemand etwa ſagt, daß in irgend einer Dichtung ſich alle Glieder ebenmäßig entſprechen, ſo kann dies vorwiegend ein Ergebnis des überlegenden Verſtandes ſein. Allein das iſt nur ein dürftiger Erſatz des vollentwickelten äſthetiſchen Verhaltens. Dieſes iſt hinſichtlich des Eindruckes der dichteriſchen Kompoſition nur dort vorhanden, wo wir in eine Dichtung dynamiſche Verhältniſſe einfühlen und dementſprechend unſere Phantaſie Antriebe zu beſtimmtem Linienziehen erhält.

Was ich im Anſchluß an Charakteriſierung und Kompoſition als Linienziehen der Phantaſie bezeichne, iſt überwiegend und oft ausſchließlich eine Leiſtung des Phantaſiesehens. Bewegungsempfindungen ſpielen hier nur nebenſächlich herein.

Die körperlichen Dinge und Vorgänge.

16. Jetzt wird ſich auch genauer ſagen laſſen, inwiefern der Eindruck des Schönen oder Charakteriſtiſchen von der dichteriſchen Zeichnung körperlicher Dinge und Vorgänge abhängt. Unter Nummer 12 haben wir geſehen, daß hierfür die Frage, ob die einzelnen vom Dichter beſchriebenen Gegenſtände und Vorgänge — etwa ruhende oder ſchreitende Menſchengeſtalten, ſtilles oder bewegtes Meer — ein ſchönes oder charakteriſtiſches Gepräge tragen, nur ſehr wenig in Betracht kommt. In die Wagſchale fallen auch hier vielmehr die Phantaſiezeichnungen, zu denen wir durch die Folge der beſchriebenen Gegenſtände und Vorgänge veranlaßt werden. Die einzelnen Dinge und Vorgänge ſind gewöhnlich vom Dichter nicht im entfernteſten ſo genau beſchrieben, um als ſchön oder charakteriſtiſch gelten zu können. Dagegen wird durch die Art, wie der Dichter die Dinge und Vorgänge aneinander reiht, ſich entwickeln läßt und ſo uns kleinere oder größere Gemälde gibt, die Phantaſie immer entweder mehr zu bequem fließenden

oder mehr eckigen und unterbrochenen Linien veranlaßt werden. Man leſe etwa bei Shakespeare die Schilderungen, die er gerne von den neugierigen Huldigungen gibt, mit denen das wetterwendiſche Volk ſeine Lieblinge überſchüttet, etwa wo in Julius Caeſar der Tribun Marullus den Bürgern vorhält, wie ſie vor kurzem dem Pompejus zugejubelt haben, oder wo in Coriolan der Tribun Brutus beſchreibt, wie ſich das Volk herbeidrängt, um Coriolan zu ſehen, oder wo in Richard dem Zweiten der Herzog von York ſchildert, wie Heinrich Bolingbroke vom Volk begrüßt wurde. Das ſind Beſchreibungen, die die Phantaſie in unregelmäßige, gebrochene, ſtoßweiſe erfolgende Bewegungen ordentlich hineinreißen. Vergleicht man damit etwa die Art, wie Wallenſtein bei Schiller ſein Erlebnis mit Octavio vor der Schlacht erzählt, oder wie der Hauptmann vom Heldentode des Max berichtet, ſo fühlt man ſofort, daß hier die Phantaſie zu einer ganz anderen Form von Linienziehen angeregt wird. Wir ergehen uns unwillkürlich in ſtetigen, wohlvermittelten, gerundeten Linien. Oder man nehme die Art, wie Homer erzählt: das hebt ſich und ſenkt ſich, fließt in Behagen hemmungslos weiter, es iſt wie ein gegenſeitiges ſich die Hände Reichen zu wohlgeordnetem Reigen.

E. Abſchließende und kritiſche Betrachtungen.

Das Schöne und Charakteriſtiſche in ſeinem Verhältnis zu dem Äſthetiſchen der erfreuenden und der niederdrückenden Art.

17. Was ich ſchön und charakteriſtiſch nenne, fällt ſonach gemäß der hier gegebenen Auffaſſung und Durchführung keineswegs mit der Unterſcheidung des erfreuenden und niederdrückenden Äſthetiſchen zuſammen. Es liegen hier vielmehr zwei einander kreuzende Gegenſatzpaare vor. Das Schöne kann dem Äſthetiſchen der erfreuenden und niederdrückenden Art angehören, und das Gleiche gilt vom Charakteriſtiſchen. Dies liegt in der Natur der Sache, handelt es ſich doch das eine Mal um einen Gehalts-, das andere Mal um einen Formunterſchied. In der Tat laſſen ſich auch Beiſpiele in Maſſe bringen für Schönes mit niederdrückendem und für Charakteriſtiſches mit erfreuendem Inhalt.

Leopardis Lyrik iſt wahrlich an peſſimiſtiſcher Troſtloſigkeit kaum zu übertreffen, dabei aber bewegt ſie ſich allenthalben in Schönheitslinien. Ebenſo kann an Lenaus Gedichte erinnert werden. Auch unter Hölderlins Oden finden ſich mehrere, die in tieftrauriger Weiſe ausklingen. Oder man denke an den Ausgang von Schillers Don Carlos: ein Tragiſches der ausgeſprochen beklemmenden Art in ſchöner Darſtellung. Aus neueſter Zeit tritt uns Hofmannsthal vor Augen:

in ſeinem Drama „Die Frau im Fenſter“ münden die bangen Erwartungen in eine Tragik des Gräßlichen aus, dennoch herrſcht in dem Drama von Anfang bis zu Ende ein wahres Schwelgen in reinen und ſtrengen Schönheitslinien. Sucht man in der bildenden Kunſt nach Beiſpielen für niederdrückenden Inhalt in ſchöner Form, ſo ſtellen ſich ſofort als allbekannte Beiſpiele die Laokoongruppe und die Niobedarſtellungen vor die Erinnerung.

Umgekehrt haben charakteriſtiſch gehaltene Formen überaus häufig einen erquickenden, belebenden, befreienden Inhalt. Ich erinnere an Kleiſts Zerbrochenen Krug, Hauptmanns Biberpelz, an Operetten wie Orpheus in der Unterwelt oder Mikado. Die beiden letzten Beiſpiele gehören, teilweiſe wenigſtens, auch nach der Muſik hierher. Überhaupt kann jede luſtige Muſik in toll kapriziöſer Form als Beiſpiel dienen. Und denkt man an die Malerei, ſo ſtellen ſich Brouwer, die beiden Oſtade, Steen, Jordaens vor die Augen.

Soviel allerdings iſt zuzugeben, daß das Erquickende, Erhebende auch gerne in ſchöner Form erſcheint, alſo eine gewiſſe natürliche Verwandtſchaft zwiſchen dem Äſthetiſchen der erfreuenden Art und dem Schönen beſteht, und daß umgekehrt zu dem Beklemmenden, Herabziehenden, Quälenden eine charakteriſtiſche Formgebung beſonders gut ſtimmt. Aber eine notwendige Zuſammengehörigkeit beſteht keineswegs.

Wichtigkeit des Unterſcheidens der beiden behandelten Gegenſatzpaare.

18. Soll in die Lehre von den äſthetiſchen Grundgeſtalten Klarheit und Ordnung kommen, ſo müſſen dieſe beiden Gegenſatzpaare auseinandergehalten werden. In das Äſthetiſche greift einmal die Frage gliedernd ein, ob ſich in dem Inhalt des äſthetiſchen Gegenſtandes eine optimiſtiſche oder eine peſſimiſtiſche Stellung zu den menſchlichen Werten ausſpreche. Hierdurch entſteht eine Teilung des Äſthetiſchen in zwei Reiche von grundverſchiedenem Eindruck: dort Gefühle der Beruhigung, Erquickung, Erhebung, Beſeligung, hier Gefühle der Beunruhigung, Verunreinigung, Beklemmung und Ratloſigkeit. Alſo auf Grund des weſentlich verſchiedenen Gehaltes ein weſentlich verſchiedener Gemütseindruck. Das andere Mal greift in das Äſthetiſche die Frage gliedernd ein, wie das Bedürfnis nach organiſcher Einheit durch die Form des äſthetiſchen Gegenſtandes befriedigt werde, ob in leichter, müheloſer Weiſe oder erſt auf dem Wege der Beſiegung von Schwierigkeiten und Hemmungen. Auch auf dieſe Weiſe legt ſich das Äſthetiſche in zwei Reiche von grundverſchiedener Haltung auseinander, dort Formanſchauung von reiner, hier von herber

Luſt. Es handelt ſich ſonach beide Male um Unterſchiede, die ſich, wenn ich ſo ſagen darf, eudämoniſtiſch geltend machen. In dem erſten Falle betrifft der Unterſchied die Gemütsbefriedigung vom Inhalte aus, in dem zweiten Falle die ſich an die Form knüpfende Luſt.

Benennungsfragen

Auf die Namen, die man den Gliedern der beiden Gegenſatzpaare gibt, lege ich kein entſcheidendes Gewicht. Wenn jemand das Wort „ſchön“ für ein anderes äſthetiſches Gebiet aufſparen oder es in einem weiteren Sinn verwenden will, ſo iſt dies an ſich nur eine Frage der zweckmäßigen Benennung. Worauf es ankommt, iſt dies, daß die beiden Gegenſatzpaare in ihrer ſachlichen Bedeutung als wichtig und für die Gliederung des äſthetiſchen Geſamtgebietes entſcheidend zugegeben werden, mag man ſie nun mit dieſem oder jenem Namen belegen.

Sollte man es als eine dem Sprachgefühl nicht entſprechende Einſchränkung des Begriffes „ſchön“ empfinden, wenn nur die mühelos gefallende Form als „ſchön“ gelten ſoll, ſo habe ich gegen eine Erſetzung des Wortes „ſchön“ durch „formſchön“ nichts einzuwenden. Man könnte dann das Äſthetiſche mit erfreuendem Inhalt als das Inhaltsſchöne bezeichnen. Inhaltsſchönheit und Formſchönheit würden dann einander als zwei unter verſchiedenen Geſichtspunkten erfolgte Ausgliederungen aus dem Äſthetiſchen gegenüberſtehen. Es hat dieſe Bezeichnung (deren auch ich mich, wie es ſich gerade fügt, bedienen werde) nur den Nachteil, daß für die jedesmalige Gegenſeite der entſprechende Name weniger paſſend iſt. Man müßte dann nämlich das Äſthetiſche der niederdrückenden Art als das Inhaltscharakteriſtiſche, das nach meiner Benennung Charakteriſtiſche genauer als das Formcharakteriſtiſche bezeichnen. Dieſe beiden Ausdrücke klingen ohne Zweifel etwas hart und künſtlich.

Kritiſche Bemerkungen.

19. Will man ſehen, welche Rolle in der Geſchichte der Äſthetik die Unterſcheidung des Schönen und Charakteriſtiſchen für die Gliederung des Äſthetiſchen ſpielt, ſo darf man ſich nicht durch die Verwendung dieſer beiden Namen für andere Begriffe täuſchen laſſen. Der Ausdruck „ſchön“ wird, wo mit ihm eine beſondere Provinz des Äſthetiſchen bezeichnet werden ſoll, zuweilen für das, was ich weiterhin das Äſthetiſche der typiſchen oder gattungsmäßigen Art nennen werde, andere Male wieder für den engeren Begriff des Idealſchönen, der uns gleichfalls weiterhin beſchäftigen wird, gebraucht. Oder es kann mit dem Worte „ſchön“ auch ein ungeklärtes Durcheinander verſchiedener Bedeutungen gemeint ſein. In dieſen Fällen liegt natürlich

nicht Übereinſtimmung mit der hier vorgenommenen Zweiteilung des äſthetiſchen Bereiches vor. So kann auch der Name „charakteriſtiſch“ für das verwendet werden, was ich weiterhin als das Äſthetiſche der individualiſtiſchen Art bezeichnen werde. Wenn jemand auf Grund des Charakteriſtiſchen in dieſem Sinne eine Hauptgliederung des Äſthetiſchen eintreten läßt, ſo hat dies natürlich mit der hier gegebenen Gliederung nichts zu ſchaffen. Umgekehrt könnte jemand das, was ich hier als ſchön und charakteriſtiſch einander gegenüberſtellte, mit anderen Namen belegen, und es könnte dennoch Übereinſtimmung mit der hier vertretenen Zweiteilung des Äſthetiſchen beſtehen.

Sieht man ſich nun mit einer durch dieſe Bemerkungen geſchärften Vorſicht in der Geſchichte der Äſthetik um, ſo findet man, daß ſo gut wie nirgends der Gegenſatz von ſchön und charakteriſtiſch zu einer grundlegenden Zweiteilung des Äſthetiſchen verwendet wurde. Wenn überhaupt auf dieſen Grundſatz geachtet wird, ſo geſchieht es nebenher, vorübergehend, bei irgend einer beſonderen Frage, nicht aber in grundlegender Weiſe.

Friedrich Viſcher.

Betrachten wir etwa Friedrich Viſcher. In ſeinen literaturgeſchichtlichen Schriften wendet er öfter den Gegenſatz an, den ich mit den Worten ſchön und charakteriſtiſch bezeichne. Wo es ſich um Kennzeichnung von Stilunterſchieden handelt, ſpielt dieſer Gegenſatz bei ihm ſogar eine Hauptrolle. Wenn er von den Stilwandlungen bei Goethe ſpricht, wenn er den Klaſſizismus Goethes und Schillers charakteriſiert, wenn er Shakeſpeare dieſem Klaſſizismus entgegenſetzt, immer ſteht dabei der Unterſchied im Vordergrunde, den ich bei Schön und Charakteriſtiſch im Auge habe.[1]) In höherem Grade freilich noch ſpielt, ungetrennt davon, der Gegenſatz von typiſierendem und individualiſierendem Stil herein. Man könnte nun glauben: jener Gegenſatz werde, entſprechend dieſer ſeiner praktiſchen Wichtigkeit, von ihm in ſein Syſtem als ein an grundlegender Stelle gliedernder Geſichtspunkt eingeführt werden. Dem iſt aber nicht ſo. In dem grundlegenden Teil ſeines Syſtems wird jener Gegenſatz nur an einigen Stellen geſtreift; ſo vor allem dort, wo in dem dialektiſchen Werden der Idee des Schönen die Gattung und die Regel einerſeits, das Zufällige und Abweichende des Individuums anderſeits als Momente auftauchen. Doch benützt Viſcher dieſen Gegenſatz nicht, um das Äſthetiſche zu gliedern,

[1]) Friedrich Vischer, Goethes Fauſt. Stuttgart 1875. S. 72 ff. Shakeſpeare-Vorträge. 1. Band. Stuttgart 1899. S. 44 ff. und ſonſt.

ſondern um ihn ſofort zur inneren Einheit aufzuheben.[1]) Aber auch dort, wo ſpäterhin der künſtleriſche Stil behandelt wird, kommt der Gegenſatz deſſen, was ich ſchön und charakteriſtiſch nenne, nur als ein Hereinſpielendes vor. Beſonders der Gegenſatz des Typiſchen und Individualiſtiſchen zeigt ſich überall damit verquickt.[2]) In ſeiner Reinheit iſt er von Viſcher nirgends, auch nicht in ſeinen ſpäteren Vorleſungen über Äſthetik, dargelegt worden. In dieſen Vorleſungen werden Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion, Harmonie als allgemeine Eigenſchaften alles Äſthetiſchen behandelt.[3]) Damit iſt von vornherein dem in meinem Sinn „Schönen“ grundſätzlich die Alleinherrſchaft gegeben, und das, was ich „charakteriſtiſch“ nenne, kann nicht zu ſeiner gebührenden Stellung gelangen. Was aber bei Viſcher dem Zur-Geltung-Kommen des Gegenſatzes „ſchön“ und „charakteriſtiſch“ hauptſächlich entgegenſteht, iſt teils die Verquickung mit dem Unterſchied des Typiſierenden und Individualiſierenden, teils der Umſtand, daß alles Äſthetiſche von vornherein einſeitig auf das im engen Sinne „Schöne“ angelegt iſt.

Zeiſing. Oder ſehen wir uns bei Zeiſing um.[4]) Er unterſcheidet drei „Hauptmodifikationen des Schönen“. Die erſte iſt das Rein-Schöne. Dies iſt im weſentlichen das, was ich im Gegenſatze zum Charakteriſtiſchen als ſchön bezeichne. Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportionalität, insbeſondere der goldene Schnitt ſind ihre Geſetze. Allein was dem Rein-Schönen bei Zeiſing gegenüberſteht, iſt nicht das Charakteriſtiſche, ſondern das Komiſche und das Tragiſche. Das Charakteriſtiſche taucht nur hie und da in Verbindung mit ganz anderen Modifikationen auf. So kommt Zeiſing bei der „Zwiſchenmodifikation“ des Erhabenen auf das Regelloſe, Aſymmetriſche, Unverhältnismäßige zu ſprechen. Zu einem gliedernden Einteilungsgrund wird alſo jener Gegenſatz bei ihm nicht im entfernteſten. Das Charakteriſtiſche kommt nur in verkümmerter Weiſe bei ihm vor.

Köſtlin. Näher als Zeiſing kommt an den hier vertretenen Standpunkt Köſtlin heran. Er läßt auf die poſitiven Beſtimmtheiten der verſchiedenen Arten der Schönheit überall den Gegenſchlag folgen. An dieſen

[1]) Vischer, Äſthetik, § 35 ff. Geſtreift wird unſer Gegenſatz auch dort, wo auf dem Übergange vom Erhabenen zum Komiſchen der Begriff des Häßlichen als befruchtendes Moment eingeführt wird (§ 148 ff.).

[2]) Vischer, Äſthetik, § 529 ff.

[3]) Vischer, Das Schöne und die Kunſt, S. 115 ff.

[4]) Adolf Zeising, Äſthetiſche Forſchungen, S. 169 ff., 396 f.

Stellen ſeines Syſtems begegnen wir dem Unregelmäßigen, dem Unſymmetriſchen, dem Unverhältnismäßigen, dem Scharfen, Schneidenden, Bizarren, Grotesken und Ähnlichem. Und überall hebt er hervor, daß aus dieſen Aufhebungen der poſitiven Eigenſchaften des Schönen dennoch eigentümliche Schönheiten hervorgehen. So erfährt das Charakteriſtiſche bei ihm neben dem Schönen reichliche Anerkennung. Allein erſtlich bleibt bei ihm das Wohlgeordnete, Maßvolle, Harmoniſche das Erſte, Übergeordnete, Weſentliche; das Mißverhältnis, der Widerſpruch nähert ſich „der Grenze der Schönheit“. Von einer Ebenbürtigkeit beider Glieder iſt alſo bei ihm keine Rede. Sodann treten bei ihm die Grundbeſtimmungen deſſen, was ich ſchön und charakteriſtiſch nenne, nirgends hervor; ſondern nur einzelne Erſcheinungsweiſen beider Glieder kommen an verſchiedenen Stellen ſeines Syſtems zerſtreut vor. Und drittens läßt Köſtlin die poſitiven und die negativen Beſtimmtheiten des Schönen immer ſchließlich zu einer höheren Einheit zuſammentreten, ſo daß beide Glieder doch wieder aufgehoben werden, während bei mir ein jedes Glied ein für ſich Beſtehendes und für ſich Bleibendes iſt.[1]) Übrigens läßt ſich von Köſtlin durch den Reichtum und die Beweglichkeit ſeines ſeelenvollen Anſchauens, wie überall, ſo auch an den für dieſe unſere Frage in Betracht kommenden Stellen ſehr viel lernen.

Noch ſei an Hartmann erinnert. Er iſt bemüht, dem Charakteriſtiſchen gerecht zu werden. „Das Häßliche, ſo ſagt er, iſt inſoweit äſthetiſch berechtigt und notwendig, als es Vehikel des charakteriſtiſch Schönen iſt.“[2]) Allein Hartmann intereſſiert ſich, gemäß der ganzen Anlage und Haltung ſeiner Äſthetik, nicht ſo ſehr für den äſthetiſchen Eindruck des Charakteriſtiſchen, wie für das dialektiſche Werden des Charakteriſtiſchen aus dem Zuſammenwirken des Häßlichen und des Formal-Schönen. Aber auch abgeſehen davon iſt das Charakteriſtiſche bei Hartmann keine für ſich beſtehende äſthetiſche Grundgeſtaltung, ſondern vielmehr eine Seite an der ſtufenförmigen Entwicklung des Äſthetiſchen. Hartmann.

Genauer verhält ſich die Sache folgendermaßen. Hartmann legt entſcheidendes Gewicht auf ſeine Lehre von den „Konkretionsſtufen des Schönen“. Dieſe ſtellen das Werden des Schönen (das heißt: des Äſthetiſchen im weiteſten Sinne) von der abſtrakteſten bis zu der

[1]) Köstlin, Äſthetik, S. 124, 128 f., 138 ff., 153 ff., 164 ff., 303.

[2]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 220.

konkreteſten Form dar. So läßt er denn das Äſthetiſche ſich zunächſt ohne Mitbeteiligung des Häßlichen, rein für ſich, ſtufenweiſe entwickeln, ſo daß immer die vorausgehende Stufe ein aufzuhebendes Moment für die folgende bildet. In dieſer grundlegenden Reihenfolge von Konkretionsſtufen kommt das Regelmäßige, Symmetriſche, Proportionale, das dynamiſch Gefällige, das paſſiv Zweckmäßige und ſo weiter vor; alſo das Schöne in meinem Sinn. Hartmann nennt es das „Formalſchöne". Und weiter betrachtet er dann dieſelbe Stufenfolge von „Konkretionen" unter dem Geſichtspunkte der Zumiſchung des Häßlichen: ſo entſtehen durch Verbindung des Häßlichen mit den Stufen des Formalſchönen entſprechende Stufen des Charakteriſtiſchen. Grundlegend alſo iſt die Stufenfolge der „Konkretionen" des Formalſchönen. Die Stufen des Charakteriſtiſchen ſind ſekundärer Art. Und um ſo mehr fällt der Unterſchied dieſer Betrachtungsweiſe von der meinigen in die Augen, als Hartmann getrennt von den äſthetiſchen „Konkretionsſtufen" das Äſthetiſche in „Modifikationen" gliedert. Dieſe „Modifikationen" entſprechen meinen „Grundgeſtalten". Unter ihnen findet das Erhabene, Anmutige, Komiſche, Tragiſche und manches andere ſeinen Platz; nicht aber das Formalſchöne und das Charakteriſtiſche.[1]) Dazu kommt noch, daß Hartmann, wie ich ſchon angedeutet habe, an dem Formalſchönen und Charakteriſtiſchen und ihren Stufen in erſter Linie immer die Frage intereſſiert, welche Erſcheinungsform der logiſchen Idee vorliegt. Daher kommen die für das unmittelbare Anſchauen und Fühlen vorhandenen Grundzüge des Schönen und Charakteriſtiſchen bei ihm nicht entfernt zur Geltung.

Goethe.

Auch Goethes zu gedenken, liegt hier nahe. Wie vor allem die Schrift „Der Sammler und die Seinigen" beweiſt, hat Goethe dem Unterſchied des Schönen und Charakteriſtiſchen ſeine Aufmerkſamkeit in eindringlicher Weiſe und mit dem Bewußtſein zugewandt, daß es ſich dabei um einen für die Auffaſſung und Entwicklung der Kunſt ausſchlaggebenden Gegenſatz handelt. Doch deckt ſich dieſer Goetheſche Gegenſatz nicht völlig mit dem von mir als ſchön und charakteriſtiſch Bezeichneten. Denn bei Goethe ſpielt auch der im folgenden Abſchnitt zu behandelnde Unterſchied des Typiſchen und

[1]) Wohl nimmt HARTMANN unter die „Modifikationen" das „einfach" oder „rein Schöne" auf (S. 293 ff.) und reiht es dem Erhabenen und Anmutigen an. Allein damit iſt etwas ganz anderes als das Schöne im Gegenſatze zum Charakteriſtiſchen gemeint. Das „einfach Schöne" iſt bei Hartmann der „Indifferenzpunkt des Erhabenen und Anmutigen".

Individuellen herein. Und ebenſo blickt der im vorigen Abſchnitt dargeſtellte Unterſchied des Inhaltsſchönen und Inhaltscharakteriſtiſchen hindurch. Auch liegt bei Goethe keine Ebenbürtigkeit beider Seiten vor; ſondern er gibt dem „mildernden Schönheitsprinzip“ den Vorzug.

Friedrich Schlegel.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Friedrich Schlegel ein. In ſeiner früheren Zeit — ſo in dem Aufſatz über das Studium der griechiſchen Poeſie — ſteht er völlig auf Seite des Schönen als eines Ideals, das keine Unruhe, keine Erwartung, keine Sehnſucht aufkommen läßt, ſondern volle und beharrende Befriedigung gewährt. Doch ſpielt das Charakteriſtiſche — unter dem Namen des „Intereſſanten“ — eine große Rolle in ſeinem damaligen Denken. Er ſieht die ganze Dichtung ſeiner Zeit unter der Herrſchaft des Intereſſanten, Pikanten, Frappanten ſtehen. Das Intereſſante gilt ihm nun zwar keineswegs als ein unbedingt Verwerfliches; aber mehr als eine „Vorbereitung des Schönen“ vermag er nicht in ihm zu erblicken. In der Herrſchaft des Intereſſanten ſieht er eine „vorübergehende Kriſe des Geſchmacks“. So iſt Schlegel von einer Anerkennung der Ebenbürtigkeit beider Typen weit entfernt. Auch geht in ſeinem Begriff vom Intereſſanten das Charakteriſtiſche mit dem, was ich weiterhin als das Individuelle bezeichnen werde, unbeſtimmt zuſammen. Umgekehrt verhält es ſich bei dem Schlegel der „Fragmente“. In allerkürzeſter Zeit hat er ſeinen äſthetiſchen Standpunkt derart gewechſelt, daß er nun für das Charakteriſtiſche in ausgeſprochenſtem Sinn Partei ergreift. Das Bizarre gilt ihm jetzt als eine höchſte äſthetiſche Kategorie. Er fordert, daß der Witz poetiſiert werde. Er nimmt die „exzentriſchen und monſtröſen Abarten“ der Poeſie in Schutz. Das Schöne definiert er als „das, was zugleich reizend und erhaben iſt“. So ſteht alſo der eigentlich romantiſche Schlegel auf der Seite des Charakteriſtiſchen.[1]) Es wäre eine Aufgabe für ſich zu unterſuchen, wie ſich bei den Dichtern des Sturmes und Dranges, des klaſſiſchen Ideals und der Romantik die Stellung zu den beiden Gegenſatzpaaren: ſchön und charakteriſtiſch, typiſch und individuell, mannigfach wandelt.

Lipps.

20. Ebenſowenig zeigt die Äſthetik der Gegenwart für den Gegenſatz des Schönen und Charakteriſtiſchen die gehörige Würdigung. Theodor Lipps beiſpielsweiſe behandelt unter den „Modifikationen“ des Äſthetiſchen die einfache und die differenzierte oder diſſonante

[1]) Friedrich Schlegel, Proſaiſche Jugendſchriften. Herausgegeben von J. Minor. Band 1, S. 87 ff., 109 ff.; Band 2, S. 219 f., 225, 284.

Luſt. Und es kann kein Zweifel ſein, daß das von mir als ſchön und charakteriſtiſch Unterſchiedene in der Richtung dieſes Gegenſatzes liegt. Allein was Lipps als einfache und diſſonante Luſt einander entgegenſtellt, iſt von weit allgemeinerer Art. Wie Zuſammenhang und Ausführungen bei Lipps zeigen, iſt an dem Zuſtandekommen dieſes Unterſchiedes ebenſoſehr der Inhalt wie die Form beteiligt. So rechnet er denn zu dem diſſonante Luſt Erzeugenden auch die Not, den Konflikt, das Zerriſſene, Gepfefferte, Dekadente, Perverſe. Es gehen alſo bei Lipps das Inhaltsſchöne und das Formſchöne einerſeits, das Charakteriſtiſche des Inhalts und das der Form anderſeits zuſammen.[1]) Nach der hier vertretenen Auffaſſung dagegen kommt es gerade darauf an, daß das inhaltlich Erfreuende und Niederdrückende von dem Schönen und Charakteriſtiſchen im eigentlichen Sinne getrennt gehalten und beide Gegenſatzpaare als einander kreuzend angeſehen werden.

Deſſoir. Oder fragen wir bei Deſſoir an. Ihm iſt das Schöne, wie mir, nicht gleichbedeutend mit dem äſthetiſch Wirkſamen, ſondern nur eine unter vielen „äſthetiſchen Kategorien“. Allein ein tiefer Unterſchied von der hier vertretenen Auffaſſung tritt ſchon darin hervor, daß Deſſoir außer dem Schönen nur das Erhabene und Niedliche, Tragiſche, Komiſche und Häßliche kennt. Das Charakteriſtiſche kommt in prinzipieller Stellung nicht zu Worte. Außerdem wird das „Schöne“ von ihm, entſprechend der anregend ſtreifenden, geiſtreich die Fragen berührenden Art ſeiner Äſthetik, allzu unbeſtimmt und ſchillernd gefaßt. Manche Ausdrücke weiſen auf das Formſchöne in meinem Sinne, andere auf das Inhaltsſchöne hin. Aber auch das Typiſche und das Zweckmäßige ſpielen in Deſſoirs Schönheitsbegriff vielſagend hinein.[2])

Cohn. Näher ſteht meiner Auffaſſung vom Schönen das, was Jonas Cohn das rein Schöne nennt. Beſonders in den reichlichen und

[1]) Theodor Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 517 ff. Überhaupt unterſcheiden ſich die äſthetiſchen „Modifikationen“ bei Lipps von dem, was ich äſthetiſche „Grundgeſtalten“ nenne, dadurch, daß Lipps keine Rückſicht darauf nimmt, ob durch die „Modifikationen“ ausſchlaggebende Unterſchiede im Geſamteindruck der äſthetiſchen Gegenſtände, insbeſondere der Kunſtwerke, bedingt werden. Sonſt könnte er beiſpielsweiſe nicht die Grade des „Intenſitätsgefühls“ und ebenſowenig das „Gefühl der Langſamkeit und Raſchheit“ und „das Gefühl der Maſſe und des Gegenteils“ (S. 505 ff.) zu den äſthetiſchen „Modifikationen“ rechnen.

[2]) Max Deſſoir, Äſthetik und allgemeine Kunſtwiſſenſchaft. Stuttgart 1906. S. 195 ff.

treffend gewählten Beiſpielen zeigt es ſich, daß Cohn vor allem das Formſchöne im Auge hat. Aber es gleitet doch das Formſchöne bei ihm zuweilen teils in das Inhaltsſchöne, teils in das Typiſche hinüber. Vor allem aber fällt in die Augen, daß bei ihm dem „rein Schönen", ähnlich wie bei Deſſoir, nur das Erhabene, das Tragiſche und das Komiſche gegenüberſtehen. Das Charakteriſtiſche geht alſo bei Verteilung des äſthetiſchen Reiches leer aus. Das „rein Schöne" gilt ihm als „die dem Äſthetiſchen vollkommen adäquate Modifikation", als „der Kern des äſthetiſchen Wertgebietes".[1]) So wirkt, wie Deſſoir und Cohn zeigen, auch in der gegenwärtigen Äſthetik immer noch das alte Vorurteil nach, daß dem Schönen die Herrſchaft im Bereiche des Äſthetiſchen zukomme.[2])

Das Schöne einſeitiger Art.

21. Jetzt habe ich die Frage kurz zu berühren, wie es mit den Übertreibungen und Ausartungen in der Richtung des Schönen und des Charakteriſtiſchen ſtehe.

Schönes im üblen Sinne iſt dort vorhanden, wo die an die ſinnliche Form ſich knüpfende Luſt flach, leer, eintönig oder auch weichlich und ſüßlich iſt. Wir müſſen uns daran erinnern, daß die Luſt am Schönen nicht etwa mit dem ſinnlich Angenehmen zuſammenfällt, ſondern daß ſie ſich an die in ſtimmungsſymboliſcher Einfühlung beſeelte Sinnenform knüpft. Die Luſt am Schönen hat daher ſeeliſchen Gehalt, Tiefe und Schwergewicht. Die Harmonie der Sinnenform löſt entſprechende Gefühlszuſtände, alſo Gefühle von müheloſer, freundlicher, in ſich notwendiger, leicht in ſich ſchwebender Zuſammenſtimmung aus. Mit dieſem gleichgewichtsvollen Innenleben iſt die Luſt am Schönen ausgefüllt; an ihm hat ſie ihre Tiefe und Sättigung. Jetzt ſieht man deutlich, worin für den Eindruck des Schönen die Gefahr liegt. Wird die Harmonie, die die Form aufweiſt, zu glatt, zu gleichförmig, zu wohlfeil, zu unkräftig, ſo verliert natürlich auch die

[1]) Jonas Cohn, Allgemeine Äſthetik, S. 168 ff.

[2]) Gänzlich abſeits von dem Wege, den dieſe Unterſuchungen gehen, bewegt ſich Edith Landmann-Kalischer in ihrer Abhandlung „Über den Erkenntniswert äſthetiſcher Urteile" (Archiv für die geſamte Pſychologie, Band 5, S. 263—328). Die Verfaſſerin will nachweiſen, daß „Schönheit in demſelben Sinn als eine Eigenſchaft der Dinge aufzufaſſen ſei wie die ſinnlichen Qualitäten". Schönheit ſoll ſo wie blau oder rot zu dem Was der Gegenſtände gerechnet werden. Es iſt mir noch nicht oft eine äſthetiſche Abhandlung vorgekommen, in der eine Beweisführung mit ſo wenig klarer Einſicht in die Bedeutung und Tragweite des zu beweiſenden Satzes und in die Art und das Maß der zu der Beweisführung erforderlichen Mittel unternommen worden wäre.

Befriedigung an Tiefe und Fülle. Die Gefühlsbewegungen, die der Luſt am Schönen zugrunde liegen, ſind flach, leer, eintönig, langweilig, weichlich, ſchwächlich.

In genauer Weiſe laſſen ſich die Bedingungen, unter denen der Schönheitseindruck leer und weichlich wird, allgemeingültig nicht angeben. Dies hängt einerſeits von dem Gegenſtande und den Anſprüchen, zu denen wir durch ihn aufgefordert werden, andernteils, ſoweit es ſich um Kunſt handelt, von der Aufgabe ab, die ſich der Künſtler in ſeinem Werke ſtellt. Die Schönheit der Linien eines Gebirgslaufes geht unter anderen Bedingungen ins Nichtsſagende über wie die Schönheit der männlichen Geſtalt. Bei einem Maler, der die Antike nachahmt, etwa bei Mengs oder Angelica Kauffmann, beſteht die glatte Schönheit in anderem Linienverlaufe wie bei einem Nachahmer Watteaus, etwa bei Lancret. Wenn das Feierliche eintönig wird, wie etwa bei Tieck in dem Aufzug der Romanze, ſo ſtellen ſich im Leſer ganz andere Phantaſiebewegungen her wie dort, wo das anmutsvoll Bewegliche in leere Tändelei übergeht, wie dies mehrfach in der Euphorionſzene bei Goethe der Fall iſt.

Das Charakteriſtiſche einfeitiger Art

Charakteriſtiſches im üblen Sinne ſtellt ſich dort ein, wo die der Befriedigung an der ſinnlichen Form zugemiſchten Unluſtelemente ſo ſtark werden, daß die Luſt überwogen oder geradezu vernichtet wird, oder gegenſtändlich ausgedrückt, wo das Regelmäßige und Zerriſſene, Schroffe und Jähe die organiſche Einheit der Form zerſprengt. Alles überhaupt, was bei der Kennzeichnung des Charakteriſtiſchen als Einheit-erſchwerendes, Gleichgewicht-ſtörendes Element hervorgehoben wurde, treibt, wenn es die Harmonie der Form untergräbt und aufhebt, den Eindruck des Charakteriſtiſchen ins geradezu Mißfällige, Verzerrte, Häßliche. Man darf das ins Übermaß geſteigerte Charakteriſtiſche als das Häßliche im engen Sinne bezeichnen.

Auch hier iſt der Maßſtab für die genaueren Bedingungen, unter denen das berechtigte Charakteriſtiſche ſich zum verwerflichen Charakteriſtiſchen zuſchärft, von durchaus relativer Art. Ein Menſch, der für ſich betrachtet in ſeiner beleidigenden Mißgeſtalt als übertrieben-charakteriſtiſch, als geradezu abſtoßend wirkt, kann, in ein Kunſtwerk eingegliedert, ſich noch innerhalb der Grenzen des Berechtigt-Charakteriſtiſchen halten. Würde Therſites für ſich zum Gegenſtand einer Dichtung gemacht, ſo könnte dies leicht abſtoßend wirken. Bei Homer bildet die Schilderung dieſes häßlichſten aller Achäer eine vortreffliche Belebung des Bildes. Farbenzuſammenſtellungen, die für ge-

wöhnlich als zu hart, zu grell, zu wüſt empfunden werden, können bei der Behandlung gewiſſer Stoffe und bei ſtarker genialer Eigenart ganz wohl als charakteriſtiſch in gutem Sinne erſcheinen. Was uns Richard Strauß in ſeinem Till Eulenſpiegel an Mißklängen bietet, fällt nach meinem Gefühl noch unter das in gutem Sinn Charakteriſtiſche. In einem Tonwerke dagegen, das nicht von ſo widerſpruchsvollem, toll-humoriſtiſchem Geiſt beſeelt wäre, würden ähnliche Mißklänge in geradezu abſtoßender Weiſe wirken. Oder man ſtelle ſich die abgeriſſenen, zerfahrenen Gebärden, die Zickzackbewegungen, die Kreuz- und Querſprünge bei den Humoriſten großen Stiles vor, etwa bei Ariſtophanes, Jean Paul oder auch in Byrons Don Juan oder in Heines Dichtung Bimini. Wenn ein Dichter von einfach ernſter Art ſich in ähnlich ſprunghaftem, auf- und niederfahrendem Stile erginge, ſo würde dabei etwas künſtleriſch Unerträgliches herauskommen. Die neueſte Dichtung iſt überreich an Häßlich-Charakteriſtiſchem. In welch beleidigenden Linien ſtellen ſich uns nicht die Mißgebilde dar, wie ſie Strindberg vielfach in ſeinen Dramen geſchaffen hat! Oder um ein Beiſpiel aus der Malerei zu wählen: welche widerliche Verhäßlichung nach Umriß wie Farbe trat mir neulich in der Ausſtellung von Gemälden des Münchener Malers Walter Püttner entgegen!

Steigerung des Schönen zum Klaſſiſchen.

22. Schließlich ſei noch auf eine beſondere Ausgeſtaltung des Schönen und des Charakteriſtiſchen hingewieſen. Wir ſtellen uns vor, daß ſich die im Schönen liegende Eigenart in vollendeter Weiſe auslebt. So entſteht das Klaſſiſche. Stellen wir uns das gleiche hinſichtlich des Charakteriſtiſchen vor, ſo ergibt ſich das Phantaſtiſche.

Wir haben es hier nur mit dem Schönen der Form zu tun. Daher kann auch die Steigerung, um die es ſich hier handelt, lediglich die Form betreffen. Alle Vorſtellungen alſo, die ſich auf den Inhalt beziehen, und die ſich bei der geſchichtlichen Verwendung des Namens „klaſſiſch“ in Maſſe aufdrängen, ſind fernzuhalten.

Was iſt denn nun unter der Steigerung und Vollendung der Schönheit zu verſtehen? Die Sinnenform kommt unſerem Bedürfnis nach organiſcher Einheit im höchſten Grad entgegen. Die organiſche Einheit ſcheint ſich derart leicht und hemmungslos zu vollziehen, daß wir eine Zuſammenſtimmung von vollendeter Klarheit und Reinheit, von nicht zu überbietendem Wohlklang erleben. Indem wir uns in die Einheit der Form einfühlen, erſcheint ſie uns als von reiner Geſundheit, von harmoniſchem Wohlgefühl erfüllt, als zu den glücklichſten Maßverhältniſſen gediehen. Die Art, wie in den Form-

verhältniſſen alles einander entgegenkommt und miteinander vermittelt, trägt den Charakter des Muſtergültigen. Jede Spur von Schwierigkeit und Härte iſt getilgt. Wir haben den Eindruck: ein Höchſtes, Muſtergültiges an klarer, durchſichtiger Harmonie iſt erreicht. In dieſem Fall darf man von klaſſiſcher Schönheit ſprechen.

Die Beiſpiele dafür ſind vorzugsweiſe aus jenen Entwicklungsſtufen der Künſte zu holen, die man als klaſſiſch zu bezeichnen pflegt. An ſolche Namen wie beiſpielsweiſe Homer und Sophokles, Polyklet und Praxiteles, Bramante und Raffael, Racine und Molière, Goethe und Schiller, Händel und Mozart, Cornelius und Schinkel knüpfen ſich uns Kunſtwerke in Fülle, in denen organiſche Einheit muſtergültigen Grades herrſcht. Selbſtverſtändlich iſt, wenn man gewiſſe Entwicklungsabſchnitte der Kunſt als klaſſiſch bezeichnet, darunter auch mancherlei, was ſich auf den Gehalt der Kunſtwerke bezieht, weſentlich mitverſtanden. Und ferner ſpielen jedesmal die geſchichtlichen Bedingungen mit. Klaſſiſch heißt in Anwendung auf Sophokles etwas anderes als in Anwendung auf Corneille oder auf Goethe. Von allen dieſen geſchichtlichen Färbungen des Begriffes „klaſſiſch“ iſt hier ſelbſtverſtändlich abzuſehen.

Steigerung des Charakteriſtiſchen zum Phantaſtiſchen.

Mit dem Begriff des Charakteriſtiſchen haben wir nun eine entſprechende Steigerung vorzunehmen. Ich ſtelle mir vor: unſerem Bedürfnis nach organiſcher Einheit ſtellen ſich ſolche Hemmniſſe entgegen, die uns zunächſt ſoweit von aller organiſchen Einheit abbringen, daß wir den Eindruck des Regelloſen, des Willkürlichen, des Schweifenden, des Launenhaften, vielleicht des Taumels und Rauſches empfangen. Weiterhin fügt ſich ja auch dieſer Eindruck dem Bedürfnis nach organiſcher Einheit. Zunächſt aber fühlen wir uns in die entgegengeſetzte Richtung getrieben. Das Heftige, Plötzliche, Zwieſpältige iſt in ſolchem Grade und in ſolcher Fülle entwickelt, daß wir bei der Einfühlung in die Formverhältniſſe den Eindruck haben, als ob ſich in ihnen die Phantaſie mit ihren Launen und Willkürlichkeiten, mit ihren Kühnheiten und Tollheiten ergangen hätte. Die Formverhältniſſe fordern uns hier dazu auf, das Walten und Schalten einer frei, launenhaft und kühn ſich auslebenden Phantaſie in ſie einzufühlen. Dieſe Steigerung des Charakteriſtiſchen darf ich daher das Phantaſtiſche nennen. Und dieſer Name iſt auch darum paſſend, weil im Betrachter, wenn er imſtande ſein ſoll, ein ſolches Walten von Phantaſie in die Formverhältniſſe einzufühlen, in hohem Grade die Fähigkeit vorhanden ſein muß, ſeiner Phantaſie einen freien Aufſchwung zu geben und ſie von

der Wirklichkeit zu willkürlichem Geſtalten loszulöſen. Was ich im erſten Bande (S. 322 f.) „Höhenphantaſie“ nannte, das iſt für die Einfühlung in die auf ſolche Weiſe geſteigerten charakteriſtiſchen Formverhältniſſe ein unbedingtes Erfordernis. Nur der im betonten Sinne Phantaſievolle iſt imſtande, ſich in das geſteigert Charakteriſtiſche einzufühlen.

Für das Phantaſtiſche bieten vor allem die ſogenannten romantiſchen Abſchnitte in der Entwicklung der Künſte unzählige Beiſpiele. Doch halte ich es nicht für zweckmäßig, den Namen „romantiſch“ für dieſe Steigerung des Charakteriſtiſchen zum Phantaſtiſchen hin anzuwenden. Die literaturgeſchichtliche Verwendung des Wortes „romantiſch“ iſt derart mit der Vorſtellung geſchichtlicher Beſonderheiten belaſtet, daß ich dieſe Bezeichnung hier lieber beiſeite laſſe und den naheliegenden Ausdruck „phantaſtiſch“ heranziehe. Soll ich einige Dichter nennen, an die ſich ganze weite Reiche voll phantaſtiſcher Geſtaltungen knüpfen, ſo mögen Calderon und Shakespeare, Hippel und Jean Paul, Heine und Grabbe, Ibſen und Doſtojewski genannt ſein. Immer iſt zu bedenken, daß mit dem Phantaſtiſchen hier nur eine Eigentümlichkeit der Formverhältniſſe gemeint iſt. Ob der Inhalt in eine Märchen- und Zauberwelt, in ein Traumreich verlegt iſt, das iſt eine ganz andere Frage. Zum Phantaſtiſch-Charakteriſtiſchen gehören Traumdichter wie Novalis, aber ebenſoſehr ſchroffe Wirklichkeitsdichter wie Doſtojewski und vielfach auch Zola.

Viertes Kapitel.

Die typiſche und die individualiſtiſche Form des Äſthetiſchen.

A. Vorbemerkungen.

Der neue Gegenſatz kreuzt ſich mit dem vorigen.

1. Beim Leſen dieſer Überſchrift wird ſich vielleicht mancher ſagen, daß der darin zum Ausdruck gebrachte Gegenſatz doch ſoeben, wenn auch unter anderem Namen, behandelt worden ſei. Wenn Raffael durch ſeine wohlgefälligen Formen und Farben die reine Luſt des Schönen erwecke, ſo gehe ebendeswegen von ſeinen Geſtalten zugleich der Eindruck des dem Gattungsmäßigen Angenäherten aus. Und wenn Rembrandts Form- und Farbengebung uns mit der herben Luſt des Charakteriſtiſchen erfülle, ſo ſei ebendamit doch zugleich auch geſagt, daß ſeine Geſtalten den Eindruck des betont Individuellen machen. Es ſcheine ſonach hier der Gegenſtand des vorigen Kapitels noch einmal unter anderem Namen abgehandelt werden zu ſollen.

Die folgende Darſtellung wird zeigen, daß beide Gegenſatzpaare mitnichten zuſammenfallen, vielmehr jedes von beiden ſich unter einem weſentlich anderen Geſichtspunkte aus dem Äſthetiſchen herausgliedert. Es handelt ſich in ihnen um Gegenſätze, deren Glieder ſich beiderſeitig miteinander verbinden können. Dabei iſt allerdings der häufigere Fall der, daß das Schöne zugleich typiſcher Art iſt und das Charakteriſtiſche ausgeſprochen individuelle Züge trägt. Aber es kommt doch auch genug oft vor, daß das Schöne ein ausgeſprochen Individuelles zum Ausdruck bringt und das Charakteriſtiſche in das Gebiet des Typiſchen fällt.

Man denke etwa an Lionardos weibliche Bildniſſe: an Mona Liſa oder an Bianca Sforza (die ihm freilich die moderne negative Kritik abſpricht, die es als eine Art Sport betreibt, überall Unechtheit zu wittern). Hier liegt ohne Zweifel der Form nach Schönes vor; zugleich aber iſt das Seeliſche der beiden Perſönlichkeiten überaus zart und intim individualiſiert. Von einer Geſtaltung in der Richtung des Typiſchen

wird man hier nicht reden dürfen; vielmehr ist hier mit den Mitteln der Formschönheit menschliches Seelenleben in individualistischer Weise zum Ausdruck gebracht. Oder man trete an Botticellis Magnificat oder seinen Frühling oder seine Berliner Bilder heran: auch hier findet man in Einzelgestalt und Stilisierung des Ganzen Formschönheit, zugleich aber offenbart sich in der schönen Form ein in hohem Grad individuelles, feinverwickeltes, bis in die leisesten, versteckteften Regungen eigentümlich bestimmtes Seelenleben. Und Ähnliches wird sich von Rossetti, Burne-Jones und vielen anderen sagen lassen.

Um umgekehrt die Verbindung der charakteristischen Form mit typischer Darstellung zu verdeutlichen, will ich zunächst die Dichtkunst heranziehen. Der jugendliche Schiller bietet vortreffliche Beispiele. Man nehme aus den Räubern Karl und Franz, den alten Moor, Schweizer, Roller, Schufterle: sie alle stellen sich unserer Phantasie in schroffen, zerrissenen, wilden Linien dar. Zugleich aber kann kein Zweifel sein, daß alle diese Personen, so leidenschaftlich sie auch gehalten sind, doch eine starke Richtung ins Gattungsmäßige an sich tragen. Und blickt man auf Verrina, Bourgognino, Leonore, Julia im Fiesco, so wird gleichfalls das Zusammensein von stark charakteristischer Form und ebenso stark ins Typische gehender Gestaltung ihres Wesens deutlich werden. Oder man sehe auf Michel Angelo hin. Daß es sich bei ihm um höchst charakteristische Formgebung handelt, ist zweifellos. Zugleich aber wird man wenigstens gegenüber einem Teil seiner Schöpfungen von entschieden typisierendem Stil reden müssen. Wenn man sich etwa in seinen Moses, in den Morgen, Abend, Tag und Nacht vertieft, so wird dieser typische Charakter nicht zweifelhaft erscheinen. Das Streben nach machtvoller, oft geradezu furchtbarer Größe ist bei ihm zugleich ein Streben in die Hoheit und Wucht des Gattungsmäßig-Menschlichen hinein.

Diese Beispiele werden zur Genüge gezeigt haben, daß, wenn nicht schlimme Verwirrung einreißen soll, die Ästhetik das Typische und Individuelle von dem Schönen und Charakteristischen zu unterscheiden haben wird.

Benennungsfragen.

2. Natürlich handelt es sich auch hier nicht um die Namen. Ich bin gern bereit, die von mir eingeführten Namen preiszugeben, wenn jemand passendere Bezeichnungen vorschlüge. Gerade in diesem Teil der Ästhetik, wo es sich um die ästhetischen Grundgestalten handelt, herrscht in weitem Umfange ein Kampf um die Bedeutung sprachlicher Benennungen, während der Glaube besteht, der Kampf betreffe die

Sachen. Die Äſthetiker denken ſich öfter, als man meint, lediglich in das ſprachgefühlsmäßig mit den Worten „anmutig“, „ſchön“, „lieblich“, „tragiſch“ und ſo weiter Bezeichnete hinein und glauben nun, hiermit Unterſchiede, die in der Natur der Sache liegen, feſtgeſtellt zu haben. Ich kann nicht oft genug wiederholen, daß der einzig richtige Weg vielmehr darin beſteht, zuerſt und vor allem die in der inneren Erfahrung vorliegenden und durch die äußeren Eindrücke von Natur und Kunſt angeregten äſthetiſchen Gefühlstypen herauszuſondern und zu beſchreiben und dann erſt nach dem paſſendſten Namen zu ſuchen.

Was man in der gewöhnlichen Sprache ſchön nennt, deckt ſich ohne Zweifel ſehr oft mit dem von mir als typiſch oder typenmäßig Bezeichneten. Es ſteht nichts im Wege, dieſem Gebrauch Rechnung zu tragen. Nur müßte man dann etwa den Ausdruck „das Gattungsſchöne“ gebrauchen. Dann hätten wir alſo Schönes in dreierlei Bedeutung: das Inhaltsſchöne, das Formſchöne und das Gattungsſchöne. Das ſind aber nicht im entfernteſten drei einander nebengeordnete Arten der Schönheit, ſondern jede der drei „Schönheiten“ gehört als Glied in ein anderes, unter beſonderem Einteilungsgrund entſpringendes Gegenſatzpaar. So könnte man auch das, was ich als das Individuelle dem Typiſchen entgegenſetze, als das Individuellcharakteriſtiſche bezeichnen. Dann hätte man drei verſchiedene Weiſen des Charakteriſtiſchen: das Inhaltscharakteriſtiſche, das Formcharakteriſtiſche und das Individuellcharakteriſtiſche. Aber auch hierbei wäre einzuprägen, daß hiermit nicht drei einander nebengeordnete Arten des Charakteriſtiſchen bezeichnet ſind.

Typiſches und Individuelles in Leben und Kunſt.

3. Der Unterſchied des Typiſchen und Individuellen tritt nicht nur in der Kunſt, ſondern auch in dem äſthetiſchen Eindruck der Naturwirklichkeit hervor. Es gibt Menſchengeſtalten, die, dem äſthetiſchen Eindruck nach, das Menſchliche mehr in der Weiſe des Typiſchen zum Ausdruck bringen, und andere, aus denen uns das Menſchliche in zugeſpitzteſter Beſtimmtheit anſpricht. Die Menſchen dieſer zweiten Art offenbaren ſich uns in einer Fülle kleiner Züge, individueller Eigenheiten, ſonderbarer Gewohnheiten, überraſchender Unebenheiten, während die Menſchen der typiſchen Art ſich mehr nur in großen Zügen, mehr nur in gewichtvollen Betätigungen, unter Zurücktreten von Nebenzügen, äußern. Auch eine Landſchaft, wie ſie in Wirklichkeit vorkommt, kann mehr ein typiſches und mehr ein individuelles Ausſehen haben. Es gibt Landſchaften, die mit Schmuck und Putz ausgeſtattet ſind, eine Menge von belebenden und zerſtreuenden Einzel-

heiten zeigen. Hier äußert ſich der Naturgeiſt in betont individueller Weiſe. In anderen Landſchaften dagegen tritt die Natur mehr in einfacher und reiner Weiſe, in ihren großen Eigenſchaften und elementaren Zügen hervor. Wenn man etwa die Ufer des Züricher Sees mit denen des Zuger Sees vergleicht, ſo wird man nicht zweifelhaft ſein, daß dort eine mehr individuelle, hier eine mehr typiſche Offenbarung der Naturmächte vorliege.

In weit deutlicherer Weiſe allerdings macht ſich der hier in Frage ſtehende Unterſchied in der Kunſt, vor allem ſoweit ſie menſchliche Charaktere darſtellt, fühlbar. Der Künſtler legt es bald mehr darauf an, die kleinen Züge zu häufen, die dargeſtellten Charaktere ſo recht in die Einzelheit hinein zuzuſpitzen; bald iſt er beſtrebt, nur die entſcheidenden, gewichtvollen Züge, unbelaſtet von Sonderbarkeiten, Eigenheiten, Angewohnheiten und dergleichen herauszuarbeiten. Dort darf man von individualiſierendem, hier von typiſierendem Stile ſprechen.

Die relative Bedeutung des neuen Gegenſatzes.

4. Um zu dem neuen Gegenſatze zu gelangen, nehme ich den Ausgangspunkt nicht bei der Form als ſolcher, ſondern, wie beim erſten Gegenſatzpaar (im zweiten Abſchnitt), bei dem menſchlich-bedeutungsvollen Inhalt. Und zwar frage ich nach dem Verhältnis, in dem der menſchlich-bedeutungsvolle Inhalt zu Gattung und Individualität ſteht. Ergibt ſich ein grundlegender äſthetiſcher Gegenſatz, je nachdem an dem Inhalt mehr das Gattungsmäßige oder mehr das Individuelle betont iſt?

Dabei wird von vornherein der Boden, auf dem allein ſich dieſer Gegenſatz geltend machen kann, zu beachten ſein. Der äſthetiſche Gehalt kann nämlich niemals rein nur gattungsmäßig ſein. Bloße Gattungen, Arten, Klaſſen, rein für ſich genommen, ſind das Gegenteil eines äſthetiſch wirkſamen Gegenſtandes. Dies iſt mit unſerer erſten Norm geſagt: die Einheit von Gehalt und Form ſchließt in ſich die Unmöglichkeit, daß der äſthetiſche Gehalt unindividuell verharre. Einheit von Gehalt und Form beſagt unmittelbar Verleiblichung des Gehaltes, alſo ſein Heraustreten ins Individuelle. Reine Gattungen können nicht zur ſinnlichen Geſtalt werden. Was meinem Auge, Ohr, meiner Phantaſie ſich darbietet, iſt immer ein Einzelweſen, ein Individuelles. Wenn alſo innerhalb des Äſthetiſchen Typiſches und Individuelles unterſchieden werden ſollen, ſo beſteht dabei doch die Vorausſetzung, daß jeder äſthetiſche Gegenſtand, wie er eine gattungsmäßige Seite an ſich hat, ſo auch zu individueller Erſcheinung gediehen iſt. Jede der beiden Seiten alſo, Gattung wie Individualität, iſt an jedem äſthe-

tiſchen Gegenſtand vorhanden. Es kann ſich alſo bei dem Unterſchied, der uns jetzt beſchäftigen ſoll, nur darum handeln, ob die eine oder die andere Seite beſonders betont iſt. Nur das überwiegende Hervortreten der einen oder der anderen Seite kann den Unterſchied des Typiſch- und des Individuell-Äſthetiſchen begründen. Ich werde alſo das unerläßlich Individuelle von dem betont Individuellen, das unerläßlich Typiſche von dem betont Typiſchen getrennt zu halten haben. Soweit beide Seiten zufolge unſerer äſthetiſchen Grundlegung unerläßlich ſind, bilden ſie den vorausgeſetzten gemeinſamen Boden, auf dem allererſt die relative Scheidung eintreten kann, die uns zu beſchäftigen hat.

Zunächſt Einſchränkung der Unterſuchung auf die dichteriſche Darſtellung menſchlicher Charaktere.

Ich will dieſen Unterſchied aus dem vorhin dargelegten Grunde zunächſt an der Kunſt entwickeln. Und auch nicht an der Kunſt ſchlechtweg, ſondern an der Kunſt nur inſoweit, als ſie menſchliche Perſonen, menſchliche Handlungen und Geſchicke darſtellt. Soweit die Kunſt alſo bloße Stimmungskunſt iſt, bleibt ſie zunächſt beiſeite liegen. Aber auch ſoweit in der Kunſt untermenſchliche Gegenſtände dargeſtellt werden, geht ſie uns vorderhand nichts an. Und auch innerhalb der menſchendarſtellenden Kunſt will ich zunächſt eine Ausſonderung treffen: von der bildenden Kunſt nämlich will ich vorerſt abſehen und einzig die Dichtkunſt ins Auge faſſen. Hiermit richte ich auf das Gebiet meine Aufmerkſamkeit, auf dem der Gegenſatz des Typiſch- und des Individuell-Äſthetiſchen mit der größten Deutlichkeit und in der entwickelteſten Weiſe hervortritt. Die Anwendung der ſo gewonnenen Züge auf die übrigen Gebiete wird ſich dann leicht vornehmen laſſen.

B. Die erſte Bedeutung dieſes Gegenſatzes.

Drei Bedeutungen des Gegenſatzes.

5. Auf die dichteriſche Darſtellung menſchlicher Charaktere alſo haben wir jetzt zu achten. Dabei liegt der beſtimmende Geſichtspunkt in der Frage: inwiefern an ihnen mehr das Gattungsmäßige oder mehr das Individuelle hervortreten kann. Drei Überlegungen drängen ſich uns auf: von drei Seiten aus, ſo wird es ſich zeigen, kann es geſchehen, daß die dichteriſch dargeſtellten Perſonen entweder ſich mehr dem Gattungsmäßigen annähern oder mehr in das Individuelle hineingetrieben ſind.

Die zufälligen Züge.

Die erſte Überlegung laſſe ich damit beginnen, daß ich die Züge ins Auge faſſe, durch die das Individuum ſo recht eigentlich erſt zum Individuum wird, in denen ſich das Jetzt und Hier, das Ein-

malige und Unwiederholbare, das Zufällige und Irrationale der Individualität ſo recht ausſpricht. Jedem Menſchen entſtehen auf Grund verborgener ſeeliſch-leiblicher Anlagen gewiſſe allerindividuellſte Eigenheiten, gewiſſe kleine Angewohnheiten, liebenswürdige oder auch unliebenswürdige Formen, in denen er ſich gibt und bewegt, kleine Schwächen und törichte Sonderbarkeiten, ebenſo aber auch allerhand prächtige, gewinnende Äußerungs- und Gebarungsweiſen. Aber nicht nur an die ſeeliſch-leiblichen Anlagen hat man zu denken, um das höchſt Mannigfaltige dieſer allerindividuellſten Eigenſchaften zu ermeſſen; ſondern man muß zugleich erwägen, in wie unendlich verſchiedener Weiſe die Reibung mit dem Leben, der Kampf mit Unglück, Armut, Enge und Krankheit, anderswo wieder die entgegenkommende und ſchmeichelnde Behandlung durch die Lebensmächte die Ausgeſtaltung der Individualität beeinfluſſen. Dazu kommen dann noch die Beſonderheiten von Beruf und Beſchäftigung, von Verkehr und Lebenskreis. Durch dies alles erhält die Individualität eine gewiſſe Färbung und Schattierung, ein eigenartiges Oberflächenleben. Auch Beſonderheiten des Ausſehens und der leiblichen Geſtalt gehören hierher, wofern ſie in keinem weſentlichen Zuſammenhange mit den Grundzügen des Charakters zu ſtehen ſcheinen.

Ich will der Kürze halber dieſe in betonter Weiſe individuellen Züge als kleine oder zufällige Züge bezeichnen. Denn für das Grundgefüge der Individualität iſt es gleichgültig, ob ſie dieſe oder eine andere Beſtimmtheit an ſich tragen. Sie könnten fehlen, und anders geartete Eigenheiten könnten an ihre Stelle treten, und dennoch würde der Kern der Individualtität derſelbe bleiben. Zwiſchen den „zufälligen“ Zügen und dem Grundgefüge der Individualität beſteht kein notwendiger Zuſammenhang. Goethe läßt ſeinen Fauſt als jungen Mann gewiſſe Erfahrungen hinſichtlich der von ſeinem Vater ausgeübten ärztlichen Kunſt machen (wie uns ſein Geſpräch mit dem Famulus auf dem Spaziergang belehrt). Das iſt ein zufälliger Zug. Er könnte ganz wohl fehlen, und Fauſts Charakter würde dadurch in keiner Weiſe berührt. Ibſen hat Tesman in Hedda Gabler gewiſſe Angewohnheiten im Gebrauch von Redewendungen gegeben. Dieſe Angewohnheiten hätten wegbleiben oder durch andere erſetzt werden können, und die Grundlagen von Tesmans Charakter wären doch dieſelben geblieben.

Durch dieſe zufälligen Züge kommt in die Individualität etwas Unebenes, Rauhes, oft auch Wirres und Unreinliches; zugleich aber

gewinnt die Individualität gerade durch ſie die Mürbheit und Wärme des Lebendigen, das ſaftige Gepräge des eindringlich Gegenwärtigen, den Reiz und Duft der bis zur Flüchtigkeit des Augenblicks gediehenen Wirklichkeit.

Betonung der zufälligen Züge.

6. Dieſen zufälligen Zügen gegenüber ergibt ſich nun folgendes Entweder-Oder.

Immer handelt es ſich um Darſtellung eines menſchlich-bedeutungsvollen Gehaltes in individueller Form. Dies kann nun in dem einen Falle ſo geſchehen, daß ſich an die großen, entſcheidenden Züge eine Fülle individueller Nebenzüge nachdrücklich anſchließt. In das typiſche Charaktergefüge wird eine Menge kleiner, intimer, zufälliger Züge hineingearbeitet. An der Geſtaltung der Charaktere tritt hervor, daß ſie mit der bunten, wirren, unregelmäßigen, ſeltſamen Welt des Irdiſchen in vielfältiger Weiſe verknüpft ſind. Die Perſonen tragen den Geruch des Irdiſchen an ſich, ſei es in der Weiſe eines dicken Qualmes oder eines feinen Duftes. Was aus den Händen des Künſtlers als Individualität herauskommt, trägt das Gepräge des Eigenwilligen, vielleicht ſogar Sonderbaren. Man hat den Eindruck, daß die Macht des Irrationalen und Zufälligen an der Ausprägung der Individualität teil habe.

Hervortreten der grundlegenden Züge.

In dem anderen Falle ſind die kleinen, nebenſächlichen, zufälligen Züge nur in geringer Zahl und in unbetonter Weiſe vorhanden. Dagegen ſind die grundlegenden, beharrenden, einheitlichen, entſcheidenden Züge nachdrucksvoll herausgearbeitet. Die Charaktere treten in vereinfachter Geſtalt hervor: das Große und Ausſchlaggebende in ihnen hat das vielfältige Kleine und Nebenſächliche gleichſam aufgezehrt oder in die Flucht geſchlagen. Die Perſonen ſtehen entlaſtet von der Oberflächenſchicht des Allerendlichſten, geläutert von dem Dunſt und Kram des Allerirdiſcheſten vor uns da. Die Perſonen erſcheinen aus dem Wirrſal des Irdiſchen in gewiſſem Grade herausgehoben. Sie ſind in der Richtung auf das Allgemein-Menſchliche behandelt. Die reinen Züge der Gattung treten bedeutſam hervor. Die Perſonen haben etwas der Klarheit des Ideenreiches Verwandtes an ſich. Doch iſt bei dieſem Ausdruck zu bedenken, daß mit den Ideen hier nicht nur die guten, ſondern auch die ſchlimmen, verwerflichen Gattungen gemeint ſind. Denn auch widerſpruchsvolle, zerriſſene, krankhafte Menſchen, auch Verbrecher und Böſewichte können in dieſer Weiſe dargeſtellt ſein.

Individualität des Typiſchen.

7. Nun gilt es, genau zu ſagen, inwiefern das Äſthetiſche der typiſchen Art, trotz der zurücktretenden zufälligen Züge dennoch

Individualität in ſich ſchließt. Auch das Typiſch-Äſthetiſche wirkt tatſächlich als Individualität. Wenn nun aber doch die kleinen, allerindividuellſten Züge nur andeutungsweiſe vorhanden ſind: wie vermag das Typiſche als Individualität zu wirken?

Selbſtverſtändlich iſt es unmöglich, nur aus gattungsmäßigen Faktoren einen äſthetiſchen Gegenſtand ſich zuſammenſetzen laſſen zu wollen. So etwas ſollte aber mit der Kennzeichnung des Typiſch-Äſthetiſchen auch gar nicht geſagt ſein. Nur davon war ja die Rede, daß die kleinen, nebenſächlichen, zufälligen Züge nicht in reichlicher Anzahl vorkommen und nicht gefliſſentlich und nachdrücklich aufgetragen erſcheinen. So fehlt alſo auch im Typiſch-Äſthetiſchen das Zufällig-Individuelle nicht gänzlich. Andeutungsweiſe und unausdrücklich iſt es auch hier vorhanden. Dem Typiſchen muß, wenn es nicht kahl und im ſchlechten Sinne gattungsmäßig wirken ſoll, ſo etwas wie Naturton, lebendige Farbe, Temperament gegeben ſein. Man denke etwa an die Geſtalten in Schillers ſpäteren Dramen. Die Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, König Karl, Graf Leiceſter ſind ſicherlich im typiſchen Stil gehalten; und dennoch fehlt ihnen Friſche und Urſprünglichkeit keineswegs. Es kommt eben darauf an, die Perſonen ſich ſo geben und ſie ſo ſprechen zu laſſen, daß darin das Typiſche das Gepräge des Hier und Jetzt, des Einmaligen und Unvergleichlichen gewinnt. So iſt es auch, um noch an ein anderes naheliegendes Beiſpiel aus der bildenden Kunſt zu erinnern, bei den Madonnen Raffaels. Dem Typiſchen iſt hier gleichſam ein Hauch von Individualität gegeben.

Die individuelle Idee.

Weit wichtiger aber noch iſt folgende Überlegung. Das Typiſche bedeutet, ſoweit es ſich um Menſchen handelt, keineswegs das Gattungsmäßige im Gegenſatz zum Einzelweſen, ſondern vielmehr das Bleibende, Entſcheidende, Einheitliche in den wechſelnden Äußerungen des Individuums; man könnte ſagen: die individuelle Idee. Wenn der Dichter einen König, einen Philoſophen, einen Bettler, einen Verführer, eine Braut, eine Dirne zu charakteriſieren hat, ſo beſteht der typiſche Stil nicht etwa darin, daß nur ſolche Züge, die dieſe Gattungen als Gattungen kennzeichnen, verwendet werden. Wenn der Dichter in einer Geſtalt uns nur einen König überhaupt, nur einen gattungsmäßigen Philoſophen, nur eine Braut im allgemeinen zeichnet, ſo wäre dies vielmehr typiſcher Stil im ſchlechten Sinn, typiſcher Stil als Ausartung. Auch käme man nicht aufs Richtige, wenn man meinte: es müßten eingeengtere, mehr ins

Beſondere hineingeführte, durch eine Summe von Artmerkmalen beſtimmte Gattungen ſein, die der typiſierende Künſtler darzuſtellen habe. Dann wäre es beiſpielsweiſe Aufgabe des Dichters, einen mächtigen weiſen alten König, einen verlebten ſchlauen Verführer oder eine hochmütige geiſtreiche kirchlich-ſtrenge Braut derart zu ſchildern, daß außer dieſen allgemeinen Merkmalen nichts heranzuziehen wäre. Vielmehr ſoll der Künſtler davon ausgehen, daß ihm eine beſtimmte Individualität intuitiv vor Augen ſteht. Er ſoll ſich in dieſe Individualität fühlend und phantaſiemäßig hineinleben. An dieſer Individualität wird ſich ihm nun, falls er typiſierend verfährt, das Durchgreifende, Beharrende, Bindende hervorheben. Nicht alſo in der Summierung und Aneinanderreihung von reinen Gattungs- und Artmerkmalen beſteht das typiſierende Verfahren, ſondern vielmehr darin, daß ſich das Weſenhafte an der individuellen Eigentümlichkeit heraushebt. Dieſes Weſenhafte daran darf man als Typiſches bezeichnen; denn es bildet ja im Vergleich zu den wechſelnden, augenblicklichen Beſchaffenheiten der Individualität das Gleichbleibende, Gemeinſame. Für dieſes Weſenhafte an der individuellen Eigentümlichkeit darf man nun auch den kurzen und treffenden Namen „individuelle Idee“ einführen.

Der Naturton der individuellen Idee.

Dieſe individuelle Idee unterſcheidet ſich aber von der Verbindung einer Gattung mit Artmerkmalen nicht nur durch die Grundlage einer phantaſie- und gefühlsmäßig erſchauten Individualität, ſondern auch noch in anderer Hinſicht. Freilich beſteht die individuelle Idee aus Gattungs- und Artmerkmalen. Die Geſtalten Wallenſteins oder Tells bei Schiller, Iphigeniens oder Eugeniens bei Goethe zeigen aufs deutlichſte eine Reihe teils mehr allgemeiner, teils mehr beſonderer menſchlicher Züge. Aber die individuelle Idee enthält noch mehr: die gattungsmäßigen Züge haben auch im Typiſch-Äſthetiſchen eine Färbung, einen Ton, einen Duft (oder wie man ſonſt ſagen mag), wodurch ſie ſich vom bloß Gattungsmäßigen abheben. Sie ſind immer ein wenig ins Einzigartige, Einmalige, Unvergleichliche, Unſagbare hinein gebildet. Es iſt etwas da, was ſie umſchwebt, verdichtet, belebt. Und dieſes Etwas iſt von größter Wichtigkeit: es macht an der individuellen Idee eben die Seite und den Reiz des Individuellen aus. So komme ich von einem tieferen Zuſammenhange aus auf dasſelbe, was ich ſchon vorhin berührt habe: auch im Typiſch-Äſthetiſchen ſoll Naturton, Urſprünglichkeit, Lebensfriſche zu ſpüren ſein. Nur hierdurch wird die Kahlheit und Dürre des rein Gattungsmäßigen ver-

mieden. Und der tiefere Grund, von dem aus ich jetzt hierzu komme, beſteht eben in der Einſicht, daß die Gattungs- und Artmerkmale, aus denen die individuelle Idee beſteht, an ſich ſelbſt ſchon den Ton des unſagbar Individuellen tragen müſſen.

Endgültiger Ausdruck für den Unterſchied des Typiſch- und Individuell-Äſthetiſchen.

So läßt ſich jetzt der Unterſchied der beiden äſthetiſchen Geſtaltungen, ſoweit es ſich wenigſtens um die dichteriſche Darſtellung des Menſchen handelt, auch folgendermaßen ausdrücken. Im Typiſch- wie im Individuell-Äſthetiſchen wird der Menſch in ſeiner individuellen Idee zur Darſtellung gebracht. Nur wird im Individuell-Äſthetiſchen der individuellen Idee eine Fülle von kleinen und zufälligen Zügen (in dem vorhin klargelegten Sinn) ausdrücklich und mit Betonung zugeſellt; im Typiſch-Äſthetiſchen dagegen erfährt die individuelle Idee eine ſolche Verſchmelzung mit Nebenzügen nicht; die individuelle Idee tritt hier mehr für ſich, entlaſtet und geläutert hervor. Das den wechſelnden Zuſtänden der Individualität Gemeinſame, ihr Kern, ihr Grundgefüge iſt zu reiner Deutlichkeit herausgearbeitet. So macht alſo das Individuell-Äſthetiſche den Eindruck der zugeſpitzten, betonten, bis ins Äußerſte hinausgeführten Individualität; das Typiſch-Äſthetiſche dagegen läßt uns die Individualität als in die Richtung des Gattungsmäßigen gehoben fühlen.

Beiſpiele.

8. Will man Charaktere, die mit einer Fülle kleiner und zufälliger Züge in dem dargelegten Sinne ausgeſtattet ſind, kennen lernen, ſo bietet ſich mit beſonderer Ergiebigkeit Shakeſpeare dar. Hamlet beiſpielsweiſe zeigt in ſeinem Verhältnis zur Königin, zu Ophelia, zu Polonius, den Schauſpielern eine Menge von Eigenheiten, die nicht als notwendiger Ausfluß aus der in Hamlet verkörperten individuellen Idee erſcheinen, ſondern die im Vergleiche zu ihr ein zufälliges Nebenher bilden. Ich rechne dahin das große Intereſſe, das der Dichter ihm für das Theater gibt; den hohen Grad von Härte und Roheit, den er in ſeinem Verhalten zu Ophelia zeigt; ſeine Mitleidloſigkeit gegenüber dem Schickſal des Roſenkranz und Güldenſtern; die bange Ahnung, die er vor dem Waffengang mit Laertes empfindet. Und etwas Ähnliches ergibt ſich, mag man an Romeo oder Coriolan, an Lear oder Antonius denken. Vergleicht man hiermit etwa den Agamemnon oder Oreſtes bei Äſchylos oder den Ödipus bei Sophokles, ſo hat man es auch hier freilich keineswegs mit glattgeſchliffenen, individualitätsarmen Charakteren zu tun; aber es fehlen doch die zahlreichen Unebenheiten und Verfaſerungen, die dort den individuellen Kern umgeben.

Lehrreich iſt es, für unſeren Unterſchied Grillparzer heranzuziehen. Man vergleiche Geſtalten aus ſeinen Jugenddramen, etwa Jaromir und Berta, oder Sappho und Phaon, mit Perſonen aus ſeinen ſpäten Stücken, etwa mit König Alphons und Rahel, mit Libuſſa und Primislaus oder mit dem Kaiſer Rudolf dem Zweiten. Dort ſind die grundlegenden Seiten des Charakters rein und durchſichtig herausgearbeitet; die individuelle Idee tritt ungehemmt bis an die Oberfläche der Erſcheinung hervor. In den ſpäten Stücken dagegen tragen die Perſonen weit mehr eine Schicht zufälliger Natürlichkeit um ſich; es iſt an ihnen mehr als dort ein Um und An wahrzunehmen, das im Verhältnis zu den Grundlagen ihrer Individualität nur einen Anflug, nur eine irrationale Oberfläche bedeutet. Wenn Kaiſer Rudolf im Bruderzwiſt Vorliebe für den ſpaniſchen Dichter Lope zeigt; wenn er dem Erzherzog Leopold ſchalkhaft-zärtlich auf die Schulter tippt; wenn er ſich über den vermeinten Kohlenträger ärgert; wenn er von dem Schotten Dee als einem Wundermann des Wiſſens ſpricht; wenn ihm der Dichter gerade dieſen beſtimmten Grad von Haſtigkeit und Heftigkeit des Temperaments gegeben hat: ſo ſind dies alles Nebenzüge, die dem Grundſtock des Charakters den Reiz zufälligen Lebens geben.

Gerade unſere modernen Dichter verwenden viel Sorgfalt und Geſchick darauf, den Eindruck der Individualität der von ihnen geſchaffenen Geſtalten durch eine Schicht zufälliger Natürlichkeit zu ſteigern. Wenn man die Art, wie beiſpielsweiſe Ibſen einen Menſchen charakteriſiert, kennzeichnen will, ſo wird man vor allem darauf zu achten haben, daß überall ein ſcharfgeprägter individueller Kern gleichſam von einer lockeren irrationalen Oberfläche umgeben iſt.

C. Die zweite Bedeutung dieſes Gegenſatzes.

Die individuellen Grundzüge und ihre weſentliche Betätigung.

9. Noch auf eine andere Weiſe entfaltet ſich der Unterſchied des Typiſch- und des Individuell-Äſthetiſchen.

Ich lenke die Aufmerkſamkeit jetzt auf die Betätigung der Grundzüge des Charakters; nicht alſo wie vorhin auf das zufällige Um und An, ſondern auf die innerlich notwendige Ausgeſtaltung der Grundzüge ſelbſt, auf die aus dem Kern der Individualität entſpringenden Ausflüſſe. Und da lautet denn die Frage: in welchem Umfange und in welchem Grade hat der Dichter die Grundzüge einer Perſon ins Beſondere hinein ausgeſtaltet? Auf das Verhältnis alſo der individuellen Grundzüge zu den beſonderen Betätigungen dieſer Grundzüge ſelbſt kommt es hier an.

Die Betätigungen der Grundzüge nach ihrer Menge und nach dem Grad ihrer Beſonderheit.

Unter dieſem Geſichtspunkt treten das Individuell- und das Typiſch-Äſthetiſche in folgender Weiſe auseinander. Der Eindruck der Individualität ſpitzt ſich um ſo mehr zu, in einer je reicheren Menge von mannigfaltigen Auswirkungen der Dichter die Grundzüge ſeiner Perſonen ſich äußern läßt, und je mehr dieſe Auswirkungen das Gepräge des Beſonderen und Allerbeſonderſten an ſich tragen. Typiſch-Äſthetiſches iſt hiernach dort vorhanden, wo ein Charakter ſeine weſenhaften Züge in verhältnismäßig wenigen, aber bedeutſamen, vielſagenden Äußerungen auswirkt, und wo dieſe Äußerungen das Gepräge des Allgemein- und Einfach-Menſchlichen tragen. Es kommt alſo auf zweierlei an: auf die Menge der verſchiedenartigen Auswirkungen der Grundzüge und auf den Grad der Beſonderheit dieſer Auswirkungen. Jede von beiden Seiten wirkt ſchon für ſich in der Richtung ſei es des Individuellen oder des Typiſchen; natürlich können ſich nun auch beide Seiten miteinander verbinden und ſo in ihrer Wirkung verſtärken.

Die Anzahl der Auswirkungen der Grundzüge als Grundlage für Individualiſierung und Typiſierung.

Ich will nun das erſte Entweder-Oder etwas genauer beleuchten. Der individualiſiefende Dichter läßt die weſenhaften Züge einer Perſon ſich in einer Fülle verſchiedenartiger Äußerungen entfalten, während ſich der Dichter typiſierenden Stils mit einer verhältnismäßig geringen Zahl begnügt. Freilich ſind nun dieſe verhältnismäßig wenigen Züge ſo gewählt, daß ihnen eine beſondere Bedeutſamkeit zukommt. Denn ſonſt würde der Mangel der leeren Individualität entſtehen. Wenn Molière ſeinen Geizigen, ſeinen Frömmler, ſeinen Menſchenhaſſer, oder Kleiſt ſeinen Richter Adam zeichnet, ſo treten uns Perſonen vor Augen, die ihre Haupteigenſchaften in immer neuer Weiſe an die Oberfläche treten laſſen. Vergleicht man hiermit etwa Leſſings Minna und Tellheim oder Recha und den Tempelherrn, ſo wird man bei aller Individualiſierung doch einer bei weitem geringeren Zahl von mannigfaltigen Auswirkungen der Grundeigenſchaften des Charakters begegnen. Will man etwa äußerſte Gegenſätze vor ſich ſehen, ſo halte man etwa Roſtands Cyrano gegen die Helena in Goethes Fauſt. Bei Goethe kann es lehrreich ſein, Taſſo mit Iphigenie zu vergleichen: dort eine große Fülle verſchiedenartiger Ausflüſſe des Kernes der Individualität, hier ein Sichoffenbaren in verhältnismäßig wenigen, aber hochbedeutſamen Weſenskundgebungen.

Ich ſpreche abſichtlich von einer Fülle verſchiedenartiger Züge. Soweit ſich der Kern einer Perſönlichkeit in einer Fülle von gleich-

artigen Betätigungen äußert, wirkt dies nicht im Sinne einer geſteigerten Individualiſierung. Wenn beiſpielsweiſe ein Liebender innerhalb derſelben Lage eine Menge von Beteuerungen, Entzückungen, Schmerzensausbrüchen von ſich gibt, ſo zähle ich dies nicht hierher. Man denke etwa an Rouſſeaus Nouvelle Héloïſe: die Wiederholungen und Häufungen von Ergüſſen bedeuten hier keineswegs eine entſprechende Steigerung der Individualiſierung.

Selbſtverſtändlich muß man, wenn hier von einer Fülle von Auswirkungen die Rede iſt, dies in relativem Sinne nehmen. Von einer nur in wenigen Szenen auftretenden Perſon, wie etwa von Horatio oder Fortinbras, kann man nicht ſoviel individualiſierende Züge verlangen wie von der Hauptperſon, etwa von Hamlet; von dem Helden eines kurzen Einakters nicht ſoviel wie von dem eines fünfaktigen Dramas; von dieſem nicht ſoviel wie von der Hauptgeſtalt eines mehrbändigen Romans. Von Kellers grünem Heinrich wird man bei der Anlage und Ausdehnung der Dichtung erwarten dürfen, daß er in den verſchiedenartigſten Lagen des Lebens ſeine Eigentümlichkeiten entfalte; dagegen wird etwa in Kellers Novelle „Das Fähnlein der ſieben Aufrechten“ von vornherein von dem Dichter nicht verlangt werden können, daß die Perſonen der kleinen Dichtung auch nur annähernd ſo vielerlei Auswirkungen ihrer Grundeigenſchaften zeigen wie der grüne Heinrich. Man muß die Häufigkeit und Breite des Vorkommens einer Perſon mit in Betracht ziehen, wenn man beurteilen will, ob die Zahl der individuellen Auswirkungen dazu berechtige, von individualiſierendem Stil zu reden, oder ob typiſierender Stil vorliege.

Der Grad der Beſonderheit der Weſensauswirkungen als Grundlage für Individualiſierung und Typiſierung.

10. Das zweite Entweder-Oder betrifft den Grad der Beſonderheit der weſenhaften Auswirkungen. Die eine Möglichkeit beſteht darin, daß der Dichter die individuellen Züge, bei aller Beſonderheit, doch möglichſt nach der Richtung des Allgemeinmenſchlichen geſtaltet, ſie ins Reinmenſchliche erhöht, ausweitet, reinigt. Schiller in ſeinen reifen Dramen iſt hierin Meiſter. Alle ſeine Perſonen legen Zeugnis dafür ſchon dadurch ab, daß ſie viel, wie man zu ſagen pflegt, in „Sentenzen“ reden, das heißt, ſich in Weisheitsſprüchen und Lebensbetrachtungen, in denen ſie ihren individuellen Lagen und Intereſſen irgendwelche bedeutſame, allgemeingültig-menſchliche Seiten abgewinnen, zu ergehen lieben. Dieſe Vorliebe für das Allgemeinmenſchliche kann ſich bis zu dem Grade ſteigern, daß der Dichter die individuellen Züge nur wie zögernd, zurückhaltend in das Beſondere hervortreibt. Er bringt ſeine Perſonen mit den irdiſchen Verwicklungen

nur in leiſe Berührung, läßt ſie nur darüber hinſchweben. Er ſcheint ſie vor all den Spitzen und Unreinlichkeiten der irdiſchen Dinge ſchützen zu wollen. Goethes Natürliche Tochter kann hierfür als hervorragendes Beiſpiel gelten — in gutem wie in ſchlimmem Sinne. Die leiſe, bedächtige, vor den Härten und Wildheiten des Irdiſchen im Menſchen zurückſcheuende Art, mit der Goethe hier charakteriſiert, führt bei Eugenie und dem Gerichtsrat zu Geſtalten, denen es bei aller Ermäßigung und Dämpfung der Zeichnung doch an herber Individualität nicht fehlt. Dagegen ſind aus den Vertretern des ſchwarzen Verbrechens, dem Sekretär und der Hofmeiſterin, infolge der Zaghaftigkeit Goethes im Packen und Hinſetzen des Gemeinen, Selbſtſüchtigen und Böſen in der menſchlichen Natur, viel zu edle und harmoniſche Menſchen geworden. Auch die Helena-Tragödie, Wilhelm Meiſters Wanderjahre und die darin eingeflochtenen Novellen und viele andere Dichtungen des ſpäteren Goethe könnten in ähnlichem Sinne, das heißt als Beiſpiel für das Gute wie für das Übertriebene dieſer Stilrichtung, herangezogen werden. Von den Dichtungen Tiecks dürfen Sternbalds Wanderungen als hervorragendes Beiſpiel für dieſen Stil gelten, der die Beſonderheiten der Individualität nirgends unerbittlich ins Schroffe und Grobirdiſche ſteigert. Auch an die Geſtalten in Corinna von Frau von Staël kann erinnert werden: die hochflutenden Gefühle halten ſich hier überall in den edlen Maßen einer allem Allzu-Irdiſchen weit entrückten Menſchlichkeit.

Aus der gegenwärtigen Literatur kann Maeterlinck angeführt werden. Ich denke etwa an Pelleas und Meliſande oder an Aglavaine und Selyſette: die blumen- und duftartigen Menſchen in dieſen Dramen ſind bei aller Stimmungsverfeinerung von aller Ausgeſtaltung in die Schärfen der Beſonderheit ferngehalten und vielmehr ins Allgemeingültig-Menſchliche, oft ins allzu unbeſtimmt Menſchliche gewendet.

Auch hier iſt es lehrreich, der Geſtalt Taſſos bei Goethe zu gedenken. Was die Fülle der weſenhaften Auswirkungen betrifft, ſo gehört er, wie ſchon vorhin geſagt wurde, dem individualiſierenden Stile an. In unſerer Frage dagegen fällt er inſofern auf die Seite des typiſierenden Stils, als er durchweg von der Neigung beherrſcht iſt, das Individuelle ins Allgemeinmenſchliche auszuweiten. Man ſieht: dieſelbe Dichtung, ja dieſelbe Geſtalt kann in der einen Beziehung dem Typiſch-Äſthetiſchen, in der anderen dem Individuell-Äſthetiſchen angehören.

Die andere Möglichkeit beſteht darin, daß die weſenhaften Auswirkungen bis ins möglichſt Beſondere ausgeſtaltet werden. Der

Dichter trachtet in dieſem Falle, den individuellen Zügen das Gepräge des Ungewöhnlichen, des Seltſamen, des Unabgeſchliffenen, des Eigenwilligen, des unregelmäßig Verwickelten, des mannigfach in ſich Unterſchiedenen zu geben. Er geſtaltet daher die Beſonderheiten ſeiner Perſonen gern bis ins Grobirdiſche, unter Umſtänden bis ins Plumpgemeine, ins Raffiniert-Verkehrte, ins Krankhafte, Wahnwitzige und dergleichen aus. Ebenſo liegt es aber auch in der Richtung dieſes Stils, die individuellen Auswirkungen bis in das unſagbar Feine und Zarte, bis in die äußerſten Spitzen und Ausläufer vornehmer Stimmungen, in die leiſeſten Regungen der Vergeiſtigung hineinzuführen.

Aus Goethe können Götz, Weislingen und Adelheid, Werther und Clavigo, der Fauſt und Mephiſto des erſten Teils als Beiſpiele dieſer Art von Individualiſierung gelten. Kleiſt, Hebbel, Grabbe ſind hier mit Nachdruck zu nennen, ſodann ſolche Dichter wie Moritz in ſeinem Anton Reiſer, wie Hippel und Jean Paul gehören hierher. Dickens wie Thackeray, Zola wie die Goncourts, Doſtojewski wie Turgenjeff, Ibſen wie Björnſon, ſie alle behandeln die individuellen Beſonderheiten in dieſer betonenden Art. Und nun gar an Shakespeare vorbeizugehen, iſt ganz unmöglich. Stärker als jeder andere Dichter drängt ſich jedermann dieſer Meiſter hellſehenden Individualiſierens auf.

Individualiſierung und Typiſierung der Situationen.

11. Der individualiſierende Stil in der zuletzt dargelegten Bedeutung, das heißt: das Herausarbeiten der Auswirkungen der Grundzüge der Perſonen zu möglichſt ſtarker Beſonderheit, hängt, wie ſich leicht einſehen läßt, aufs engſte zuſammen mit dem Individualiſieren der Umſtände, Verhältniſſe, Geſchehniſſe, in denen die Perſonen mitten inne ſtehen. Je individueller ausgeſtaltet der Zuſammenhang von Begebenheiten und Zuſtänden iſt, durch den die Perſonen zum Sprechen, Wollen, Handeln, überhaupt zu ihrem Verhalten aufgefordert werden, deſto individueller werden ſich naturgemäß die Beſonderheiten der Perſonen in ihrem Verhalten äußern. Iſt die Lage, auf die hin ein Charakter ſein Wünſchen, Wollen, Reden und Handeln einzurichten hat, von ungewöhnlich zuſammengeſetzter, ſeltſam verwickelter Art; liegen in ihr eigenartige, krauſe, verzwickte Schwierigkeiten, eigenſinnige, abſeitsliegende Widerſprüche; birgt ſie in ſich Aufforderungen zu feinerer Stellungnahme, zu zarteren Unterſcheidungen, zu gewählteren Berückſichtigungen: ſo wird ſich aus dem Charakter alles, was in ihm an Fähigkeit zu Beſonderung ſeiner Grundeigenſchaften liegt, mit einer gewiſſen Notwendigkeit hervorentwickeln. Bietet dagegen die Lage, in der ein Charakter ſteht, einfache, große, durchſichtige

Züge; ſtellen ſich auch die in ihr liegenden Widerſprüche in reinen und entſchiedenen Linien dar: ſo wird der Charakter ſich eher innerhalb des Reinmenſchlichen halten können, ohne zu ſtarken Beſonderungen herauszuſchreiten. Man verdeutliche ſich das Geſagte etwa einerſeits an den ungewöhnlichen, eigenartig verwickelten Lagen in Kleiſts Prinzen von Homburg, in Hebbels Herodes und Mariamne, in Ludwigs Erbförſter, anderſeits an den großlinigen, auf die verhältnismäßig einfachſten Züge zurückgeführten Lagen bei Sophokles oder in Goethes Hermann und Dorothea.

Verbindung individualiſierter Charaktere mit typiſiertem äußeren Geſchehen.

Doch handelt es ſich dabei keineswegs um einen durchaus notwendigen Zuſammenhang. Dichteriſche Wirkungen von wertvoller Eigenart können auch dadurch entſtehen, daß einerſeits die Perſonen bis in die feinſten Beſonderheiten ausgeſtaltet werden, anderſeits die Umſtände und Geſchehniſſe nur in unbeſtimmt-allgemeiner Form, nur in Andeutungen typiſchen Charakters vorkommen. Die moderne Novelle und der moderne Roman zeigen uns überaus häufig dieſe Form: das Seelenleben der Perſonen, beſonders ſoweit es in Stimmungen beſteht, iſt bis in die zarteſten, unſagbarſten Töne hinein ausgeſtaltet, dagegen iſt der Boden, auf dem den Menſchen dieſe ihre Innenerlebniſſe zuteil werden, der Rahmen, der ſie umgibt, nur in völlig unbeſtimmter Weiſe angedeutet. Das gilt von manchen Novellen Storms. In ſeiner Angelika beiſpielsweiſe erfährt man von dem Berufe, der Lebensführung, den äußeren Beſtrebungen und Lageveränderungen Ehrhards, ebenſo von den äußeren Verhältniſſen und Erlebniſſen Angelikas nur gedämpfte Allgemeinheiten. Dabei aber ſind beide Perſonen bis in die zarteſten und verwickeltſten Ausläufer ihrer ſeeliſchen Beſonderheiten hinein gezeichnet. Aus dem, was ich in der letzten Zeit aus der neueſten erzählenden Literatur geleſen, fallen mir Kellermanns Roman „Ingeborg“, Helene Böhlaus Roman „Das Haus zur Flamm“, Tod und Leben von Emil Lucka, Dehmels lyriſches Epos „Zwei Menſchen“ als deutlich ſprechende Beiſpiele ein. Überall findet man hier einen ausgeſprochenen Zug zu intim lyriſcher Darſtellungsweiſe, zu individualiſierender Pflege des Stimmungslebens und zu Zurücktretenlaſſen der äußeren Begebenheiten und Verhältniſſe ins ungefähr Allgemeine.

Verbindung von typiſierten Charakteren mit individualiſiertem äußeren Geſchehen.

Aber auch der umgekehrte Fall kann vorkommen. Eigenartige dichteriſche Werte können auch dadurch entſtehen, daß ſich mit einem genauen und ſcharfen Erzählen der äußeren Begebenheiten ein nur unbeſtimmtes Individualiſieren der Perſonen verbindet. Der Nachdruck liegt hier auf den ſpannenden Verwicklungen, unterhaltenden Über-

raſchungen, auf den Abenteuern, Gefahren, Errettungen und dergleichen. Die Charakteriſierung der Perſonen tritt zurück, hält ſich im Typiſchen. So iſt es beiſpielsweiſe in den Kränzen bunter Abenteuer und Wunder, die Ovid in ſeinen Metamorphoſen und Faſten reizvoll zu ſchlingen weiß. Aber auch die ſo ganz anders geartete Erzählungskunſt Virgils gehört hierher, nicht überall freilich in gleichem Grade. In beſonders hohem Maße tritt in der Schilderung der Wettſpiele im fünften Buch der Äneide die Verbindung von individualiſierender Schilderung der äußeren Vorgänge mit typiſierender Behandlung der Perſonen hervor. Oder man vergegenwärtige ſich Arioſt: welch faſt verwirrender Wechſel von Abenteuern, und dabei wie einfach gebaute Menſchen! Aber auch die ältere Novelle kann hierfür als Zeugnis dienen. Man leſe etwa die von Paul Ernſt kürzlich überſetzten altitalieniſchen Novellen, und man wird zahlreiche Belege für das Geſagte finden.

Eine Folgerung, die ſich aus dieſen Darlegungen ergibt, darf nicht verſchwiegen werden. Wer den Unterſchied des individualiſierenden und typiſierenden Verfahrens in der Dichtkunſt auch nur annähernd vollſtändig behandeln wollte, müßte dieſen Unterſchied in eingehender Weiſe auch an der dichteriſchen Darſtellung der äußeren Vorgänge und Lagen aufweiſen. Meine Aufgabe indeſſen beſteht ja nicht darin, jenen Unterſchied in dem Schaffen des Dichters allſeitig auseinanderzuſetzen. Vielmehr wählte ich den Ausgang nur deshalb von der Dichtkunſt, weil ſich in ihr jener Unterſchied in der entwickelteſten und deutlichſten Weiſe zeigt. Meine Abſicht iſt auf die Aufweiſung dieſes Unterſchiedes in ſeiner Allgemeinheit gerichtet. Als beſter Weg zu dieſem Ziele empfahl ſich mir der Ausgang von der Dichtkunſt. Ich darf mich daher der Aufgabe überheben, das Individualiſieren und Typiſieren des Dichters hinſichtlich der äußern Verhältniſſe und Begebenheiten zum ausdrücklichen Gegenſtand der Unterſuchung zu machen. Die vorhin gegebenen Andeutungen werden genügen.

D. Die dritte Bedeutung dieſes Gegenſatzes.

Die Vereinfachung des Kernes der Individualität.

12. Noch nach einer dritten Richtung macht ſich der Unterſchied des typiſierenden und des individualiſierenden Stils geltend. An erſter Stelle waren es die zufälligen individuellen Züge, deren Betonung oder Nichtbetonung dieſen Unterſchied begründete. An zweiter Stelle wurden die individuellen Ausflüſſe des weſenhaften Kernes der Perſönlichkeit ins Auge gefaßt: je nach der Mannigfaltigkeit dieſer und nach dem Grade ihrer Beſonderheit ergab ſich eine zweite Rich-

tung typiſierenden und individualiſierenden Verfahrens. An dritter Stelle nun gilt unſere Aufmerkſamkeit den weſenhaften Zügen ſelbſt. Wenn die das Weſen einer Perſönlichkeit bildenden Züge in vereinfachter Art zur Darſtellung kommen; wenn aus der Zuſammenſetzung und Verwicklung, die den Kern der Perſönlichkeit bildet, nur gewiſſe Seiten herausgehoben, die übrigen vernachläſſigt werden: ſo geht der Eindruck nach dem Typiſchen hin. Die Individualität als ſolche tritt um ſo ausgeprägter hervor, je mehr das Vielſeitige und Verſchlungene, das ihren Kern bildet, vom Dichter zur Darſtellung gebracht iſt. Was ſich hier alſo gegenüberſteht, iſt die Vereinfachung des Kernes der Individualität und die Darſtellung dieſes Kernes in ſeiner vollen Zuſammenſetzung und Verwicklung.

Freilich ſteht der typiſierende Stil dieſer dritten Richtung vor einer großen Gefahr. Werden aus den weſenhaften Seiten eines Charakters nur wenige oder wird gar nur eine einzige herausgehoben, ſo entſteht leicht der Eindruck des Abſtrakt-Gattungsmäßigen. Wir glauben nicht mehr ein lebensvolles Individuum, ſondern nur noch die Verkörperung einer Abſtraktion vor uns zu haben. Geßler in Schillers Tell beiſpielsweiſe iſt faſt ausſchließlich harter, grauſamer Tyrann. So macht dieſe Geſtalt denn auch einen allzu typiſchen Eindruck.

Verbindung von Vereinfachung und individualiſierendem Verfahren.

Wir finden daher, daß die Dichter dort, wo ſie ihre Perſonen in dieſem vereinfachenden Stil behandeln, häufig zugleich das Beſtreben haben, die von ihnen an den Perſonen herausgehobenen weſenhaften Seiten in einer Fülle von möglichſt ins Beſondere ausgeſtalteten Einzelzügen zur Darſtellung zu bringen. Auf dieſe Weiſe wird der typiſierende Stil in der dritten Bedeutung mit dem individualiſierenden Stil in der zweiten Bedeutung verknüpft und hierdurch der Gefahr vorgebeugt, daß die in ihrem Grundweſen vereinfachten Perſonen als allzu leer und kahl erſcheinen.

Molière liefert hierfür treffliche Beiſpiele. Man mag an ſeinen Tartüffe, an den Geizigen, den Misanthropen, die Femmes Savantes, die Précieuses Ridicules, die Schule der Frauen, die Schule der Ehemänner oder welches Stück immer denken: überall zeigt ſich dieſelbe Art der Charakterzeichnung. Jede Perſon iſt Vertreter einer einzigen Charakterrichtung; innerhalb dieſer aber wird uns eine reiche Menge höchſt individueller Einzelzüge geboten. Philaminthe in den Femmes Savantes beiſpielsweiſe iſt nichts als borniertes, läppiſches Bildungsgetue; Arnolph in der Schule der Frauen nichts als törichter und brutaler Erziehungsobskurantismus, der die Frauen in Dummheit er-

halten will, damit ſie keuſch und treu bleiben. Überhaupt kommt im Reiche der Komik, in Poſſen, Satiren und dergleichen, überaus häufig dieſe Verbindung von typiſierender Vereinfachung und individualiſierender Beſonderung vor. Selbſt Jean Paul, der ſich doch durch vielſeitiges und verwickeltes Individualiſieren auszeichnet, gehört durch die beiden köſtlichen Karikaturen in unſeren Zuſammenhang, die er uns in ſeiner Jugend von dem zerſtreuten Pechvogel Freudel und von dem pedantiſchen Rektor Fälbel gegeben hat.

Noch mögen einige weitere Beiſpiele für vereinfachende Typiſierung angeführt werden. Calderon iſt ergiebig an Geſtalten, die in dieſer Richtung lehrreich ſind. Don Gutierre im Arzt ſeiner Ehre iſt nichts als Verkörperung des wahnwitzig zugeſpitzten Ehrbegriffs. Im ſtandhaften Prinzen wiederum ſind die Perſonen teils faſt nur Zuſammenſetzungen aus gewiſſen Tugenden, teils tritt die Schwärze des Charakters abſtrakt hervor. Auch der epiſche Stil kann zahlreiche Beiſpiele liefern. Homer freilich gehört nicht hierher; aber man trete an ſolche Epen wie etwa Beowulf oder Taſſos Befreites Jeruſalem oder die Luſiaden des Camoëns heran, und man wird mannigfaltige Belege für das vereinfachende Typiſieren des Charakterkernes in gutem wie in ſchlimmem Sinne finden.

E. Rechtfertigung dieſes Gegenſatzes.

Neue Aufgabe

13. So liegt denn der Unterſchied des Typiſch- und des Individuell-Äſthetiſchen jetzt in ſeiner ganzen Mannigfaltigkeit aufgerollt vor unſeren Augen. Es war die Dichtkunſt, und genauer die dichteriſche Darſtellung der Charaktere, was uns dieſen Unterſchied in der vollentwickelten Mannigfaltigkeit ſeiner Richtungen zu erkennen gab. Für die übrigen äſthetiſchen Gebiete gelten ſämtliche hier gefundenen Beſtimmungen. Nur laſſen ſie ſich dort nicht ſo ſcharf auseinanderhalten wie auf dem Boden der Dichtkunſt. Sie rinnen dort mehr zuſammen.

Bevor ich jedoch der Ausdehnung der hier gewonnenen Beſtimmungen auf die übrigen äſthetiſchen Provinzen einige Betrachtungen widme, ſei die Frage aufgeworfen, wodurch ſich denn überhaupt das Auseinandertreten des Äſthetiſchen in ein Typiſch- und ein Individuell-Äſthetiſches rechtfertigen laſſe. Einer Betrachtung teleologiſcher Art alſo wende ich mich jetzt zu.

Das Typiſche: eine günſtige Bedingung

Ich gehe, wie ſchon ſo oft, davon aus, daß Menſchlich-Bedeutungsvolles durchweg den Gehalt der äſthetiſchen Erſcheinungen bildet. Nun iſt klar: die Eigentümlichkeiten, die ich, nach verſchiedenen Rich-

tungen hin, als Typiſch-Äſthetiſches beſchrieben habe, kommen der Erfüllbarkeit der Forderung, daß das Bedeutſame an dem menſchlichen Gehalte vollauf hervortrete, als weſentlich unterſtützende und erleichternde Bedingungen entgegen. Wenn erſtlich der Kern eines Charakters von zufälligen Zügen entlaſtet daſteht; wenn zweitens die aus den Grundzügen herfließenden individuellen Auswirkungen nicht in allzu reichlicher Fülle und nicht in allzu zugeſpitzter Beſonderheit vorhanden ſind, und wenn drittens auch die Grundzüge keine allzu große Verwicklung zeigen: ſo ſind damit Bedingungen bezeichnet, die, ſei es eine jede für ſich, ſei es in irgend welcher Weiſe des Zuſammenwirkens, als weſentliche Begünſtigungen daraufhin wirken, daß der Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen in vollentſprechender Weiſe genügt werde. Ich will ſagen: wenn es im Reiche des Äſthetiſchen nicht unzählige Erſcheinungen gäbe, an denen jene Eigentümlichkeiten zutage treten, ſo würde nicht zum Vorſchein kommen, was alles in der Forderung, daß in den äſthetiſchen Gebilden Sinn und Bedeutung, Weſen und Gewicht des Menſchlichen zum Ausdruck gebracht werden ſolle, enthalten iſt. Gäbe es nur individualiſierenden Stil, nur betont-individualiſtiſche Geſtalten, ſo würde das Große und Eigentümliche, was auf Grundlage der zweiten äſthetiſchen Norm geleiſtet werden kann, nicht vollentwickelt zutage treten. Die künſtleriſchen Genüſſe und Beglückungen, Erhebungen und Ausweitungen, die auf Grund der Erfüllung der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen möglich ſind, wären dann nicht ausgeſchöpft. Sollen ſie rein und kraftvoll erlebt werden, ſo bedarf es des Typiſch-Äſthetiſchen.

für das Menſchlich-Bedeutungsvolle.

Ebenſo bedeutet aber auch das Individuell-Äſthetiſche eine Richtung, die unentbehrlich iſt, wenn das Reich des Äſthetiſchen keinen ſchweren Abbruch erleiden ſoll. Ich gehe davon aus, daß uns jeder äſthetiſche Gegenſtand den Eindruck der Daſeinskräftigkeit, den Eindruck volllebendiger Wirklichkeit macht. Dieſe Forderung iſt, wie der erſte Band darlegte (S. 309, 549), in der dritten äſthetiſchen Grundnorm enthalten. Ich ſage nun ähnlich wie vorhin: dieſer Forderung des lebensvollen, daſeinskräftigen Eindruckes der äſthetiſchen Gegenſtände kommen alle die Eigentümlichkeiten begünſtigend entgegen, die ich, nach verſchiedenen Richtungen hin, als Individuell-Äſthetiſches beſchrieben habe. Durch die betont-individuelle Ausgeſtaltung der äſthetiſchen Gegenſtände, wie ich ſie nach den verſchiedenen Seiten hin dargelegt habe, wird die Wirklichkeits-Illuſion, die für alles Äſthetiſche gefordert iſt, in hohem Grade unterſtützt. Gäbe es nur Typiſch-

Das Individuell-Äſthetiſche: als günſtige Bedingung für die Wirklichkeitsilluſion.

Äſthetiſches, nur typiſierenden Stil, ſo würde das eigentümlich Große und Wertvolle, das ſich für das äſthetiſche Genießen aus dem Wirklichkeitseindruck, aus dem Lebendigkeitsſchein, aus der Illuſion der Vollkraft ergibt, nur unvollkommen zutage treten. Nur wenn es im Reiche des Äſthetiſchen unzählige Erſcheinungen gibt, die ein nachdrücklich betontes individuelles Gepräge tragen, erreicht das Strotzen von Daſein, das Erblühen zur Wirklichkeit, das Hineindrängen ins Leben ſeine volle Entfaltung. Und zu voller Entfaltung muß dieſer Eindruck gelangen, wenn offenbar werden ſoll, was alles an äſthetiſchen Vorzügen durch das Entſtehen der Wirklichkeitsilluſion geleiſtet werden kann.

Typiſch- und Individuell-Äſthetiſches ergänzen einander.

So ergeben ſich alſo, je nachdem man vom Menſchlich-Bedeutungsvollen oder von der Wirklichkeitsilluſion ausgeht, das Typiſch- und das Individuell-Äſthetiſche als zwei weſenhafte, unentbehrliche Weiſen der Ausgeſtaltung des Äſthetiſchen. Beide Erſcheinungsweiſen ſind gleich notwendig gefordert: fehlte jene, ſo würde dem Menſchlich-Bedeutungsvollen nicht ſein ganzes Recht widerfahren; fehlte dieſe, ſo würde die Wirklichkeitsilluſion nicht zur vollen Geltung kommen. Beide Erſcheinungsweiſen ergänzen daher einander: der äſthetiſche Vorzug, der die eine Geſtaltung auszeichnet, kommt der anderen nur in geringerem Grade zu.

Es beſteht ſonach zwiſchen beiden Geſtaltungen ein nur relativer Gegenſatz. Das Typiſch-Äſthetiſche hat doch ſoviel Individualität an ſich, daß das Bedürfnis nach dem Eindruck lebensvoller Wirklichkeit befriedigt iſt. Und das Individuell-Äſthetiſche wiederum iſt doch derart von menſchlich-bedeutungsvollem Gehalte erfüllt, daß dem Bedürfnis nach dieſer Seite hin kein Abbruch geſchieht. So ſind alſo beide Weiſen äſthetiſch vollberechtigt, nur daß der ausgezeichnete Charakter einer jeden nach einer beſonderen Richtung hin liegt.

Syntheſe des Typiſch- und Individuell-Äſthetiſchen.

Selbſtverſtändlich iſt dieſer Unterſchied fließender Natur. Das Typiſch-Äſthetiſche kann ſich in größerer oder kleinerer Entfernung vom Individuell-Äſthetiſchen befinden. Und da kann nun ſeine Annäherung an das Individuell-Äſthetiſche ſo ſtark werden, daß bei allem klaren und entſchiedenen Hervortreten des Typiſchen doch zugleich für die Entfaltung des ausgeprägt Individuellen kein Hemmnis beſteht. Und ebenſo ſteht das Individuell-Äſthetiſche dem Typiſch-Äſthetiſchen bald ferner, bald näher. Und da kann die Nähe ſo groß werden, daß bei aller Herausgeſtaltung der betont-individuellen Züge doch zugleich das Typiſche durchſchlagend zutage tritt. So gibt es alſo naturgemäß eine glückliche Mitte zwiſchen dem Typiſch- und dem Individuell-

Äſthetiſchen, eine dieſen Gegenſatz ausgleichende Syntheſe. Und wenn man auch nicht wird ſagen können, daß dieſe oder jene Geſtalt geradezu dieſe glückliche Mitte verkörpert, ſo wird man doch in vielen Fällen behaupten dürfen, daß eine Annäherung an dieſe Syntheſe vorliegt. So nähert ſich dieſer Mitte Schiller von der Seite des Typiſch-Äſthetiſchen in der Geſtalt des Wallenſtein an, Shakeſpeare von der Seite des Individuell-Äſthetiſchen in der Geſtalt Coriolans. In Goethes erſtem Fauſt fällt manches in dieſe ſchöne Mitte: etwa der Monolog Fauſts „Erhabner Geiſt".

Man könnte nun einwenden: dieſe Syntheſe ſei vielmehr als Ideal hinzuſtellen, als die vollkommene Form, der man zuzuſtreben habe; im Vergleiche mit dieſer Syntheſe ſeien das Typiſch- und das Individuell-Äſthetiſche als unvollkommene Geſtaltungen anzuſehen. Dieſe Auffaſſung iſt darum unhaltbar, weil, wenn ſie Recht hätte, weder die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen, noch der Vorzug der Wirklichkeitsilluſion in irgend erſchöpfender Weiſe ausgebeutet werden könnten. Vielmehr müßten dann das Betont-Typiſche wie das Betont-Individuelle, trotzdem daß ſie in hohem Grade befriedigend wirken, nahezu zu Ausartungen herabgedrückt werden. Der tatſächlichen Mannigfaltigkeit des äſthetiſchen Genießens wird man nur dann gerecht, wenn man, wie es hier geſchehen iſt, die beiden entgegengeſetzten Glieder als einander ebenbürtige Grundgeſtalten hinſtellt. Dann iſt bei der fließenden Natur des Gegenſatzes auch die ausgleichende Mitte als ein wichtiger Grenzfall, der ſeine eigentümlichen Vorzüge hat, zugegeben.

F. Der Gegenſatz des Typiſchen und Individuellen auf den verſchiedenen Gebieten der Kunſt und des Lebens.

Darſtellung menſchlicher Geſtalten in den bildenden Künſten

14. Was ſich uns an dem dichteriſchen Geſtalten von Perſonen als Unterſchied zwiſchen Typiſch- und Individuell-Äſthetiſchem herausgeſtellt hat, gilt für die Kunſt im allgemeinen. Nur ſind gemäß der Natur der einzelnen Künſte gewiſſe Einſchränkungen zu machen. Schon wenn ich den nächſtverwandten Fall, die Darſtellung menſchlicher Geſtalten in den bildenden Künſten, ins Auge faſſe, macht ſich eine gewiſſe Einſchränkung geltend.

In den bildenden Künſten nämlich können die menſchlichen Geſtalten weder in ihren ſprachlichen Äußerungen, noch überhaupt in der Entwicklung ihres Seelenlebens zur Darſtellung kommen. Dies iſt der Grund, warum in dieſen Künſten die Individualität bei weitem

nicht ſo auseinandergebreitet, nicht ſo aufgerollt, nicht ſo klargelegt werden kann.[1]) So können hier natürlicherweiſe die verſchiedenen Richtungen, nach denen ſich das Typiſch- und das Individuell-Äſthetiſche voneinander unterſcheiden, nicht ſo deutlich auseinandertreten wie in der Dichtkunſt. Insbeſondere laſſen ſich an der Darſtellung menſchlicher Geſtalten in der bildenden Kunſt die zufälligen Nebenzüge und die durch die weſenhaften Seiten des Charakters beſtimmten individuellen Auswirkungen nicht deutlich voneinander trennen. Der Unterſchied zwiſchen Individuell- und Typiſch-Äſthetiſchem läßt ſich in dieſer Hinſicht hier daher mehr nur ſo angeben, daß die individuellen Züge entweder in größerer Fülle oder nur ſparſam, entweder in zugeſpitzter Beſonderheit oder mehr ermäßigt auftreten.

Durchſchreite ich die Dresdener Galerie, ſo fallen mir von Rembrandt etwa die alte Frau in ſeinem Bilde „Die Goldwägerin“ und die beiden Geſtalten im Opfer des Manoah auf: das ſind Individualitäten ohne Glättung, ohne Abgeſchliffenheit, mit einer vom Leben gleichſam mannigfach gefurchten und zerriebenen Oberfläche. Vergleicht man damit etwa das Bild von Bol, wo Joſeph dem Pharao Jakob vorſtellt, oder das Bild von Flinck „Uriasbrief“, ſo muß man urteilen, daß zwar auch hier noch Individuell-Äſthetiſches vorliegt, aber das Individuelle iſt hier nicht mehr ſo ins Zufällige und Allerbeſonderſte hineingearbeitet wie dort bei Rembrandt. Aber auch wenn ich in der Dresdener Galerie vor die Meiſter des Formſchönen trete, treffe ich vielfach auf eine Individualiſierung bis in die feinſten Spitzchen und Endchen: vor Chriſtus in Tizians Zinsgroſchen, vor den Geſtalten in Correggios Nacht, vor dem Correggio zugeſchriebenen Bildnis eines Gelehrten wird man wohl zu ſolchem Urteil kommen.

Soll ich aus derſelben Galerie Beiſpiele für das Typiſch-Äſthetiſche herausheben, ſo kann ich von Tizian das Bild, das Maria mit dem Kind und vier Heiligen darſtellt, von Palma Vecchio die ruhende Venus, ſodann Jakob und Rahel, ebenſo Maria mit dem Kind und zwei Heiligen, von del Sarto Abrahams Opfer, ſodann die unter Correggios Namen laufende büßende Magdalena nennen.

Tonkunſt. Was dann die Stimmungskünſte betrifft, ſo kommt vor allem die Tonkunſt in Betracht. Auf dem Boden dieſer Kunſt vermag ſich der in Rede ſtehende Unterſchied in weit entwickelterer Form aus-

[1]) Auf dieſen Unterſchied der bildenden Künſte von der Dichtkunſt pflegt SCHMARSOW hinzuweiſen, freilich in zu weit gehender Weiſe (ſo in den Erläuterungen zu Leſſings Laokoon [Leipzig 1907], S. 27).

zubilden als in Baukunſt und Kunſtgewerbe. Freilich auch in der Tonkunſt treten die verſchiedenen Richtungen unſeres Unterſchiedes bei weitem nicht in ſo klarer Geſchiedenheit hervor wie an den Charakteren der Dichtkunſt. Die Urſache hiervon liegt darin, daß in der Tonkunſt ſich die Individualität nur in Stimmungen und Gefühlen, nicht dagegen in Vorſtellungen, Gedanken, Willensakten, Handlungen auszuſprechen vermag. Das Verhalten beſtimmter Charaktere in beſtimmten Lagen darzuſtellen iſt der Muſik unmöglich. Bei alledem aber tritt jener Unterſchied in der Muſik doch ſehr deutlich zutage. Niemand wird zweifeln, daß, wenn man Beethovens Miſſa Solemnis etwa mit ſeiner Eroica vergleicht, die zum Ausdruck gebrachten Gefühle dort nach der Richtung des Allgemeingültigen, hier der individuellen Eigenheit liegen. Dort Unterordnung des Individuellen unter das Typiſche der chriſtlichen Gefühlswelt, hier kühnes Hervortreten einer höchſt eigenartigen Subjektivität. Oder man vergleiche etwa Bachs Matthäus-Paſſion mit dem Requiem von Berlioz, ſo wird der Unterſchied der beiden Geſtaltungsweiſen ſich noch weit ſchärfer fühlbar machen. In Mendelsſohns Elias halten ſich die heiligen, frommen Gefühle innerhalb der Grenzen des Allgemein-Menſchlichen; ſtellt man dieſem Werke etwa die Legende der heiligen Eliſabeth von Liszt gegenüber, ſo tritt man in eine Gefühlswelt, die bis ins Allerbeſonderſte individualiſiert erſcheint.

Baukunſt und Kunſtgewerbe.

Baukunſt und Kunſtgewerbe dagegen bieten für die Entfaltung dieſes Unterſchiedes einen weit unergiebigeren Boden dar. Die Natur der Ausdrucksmittel in dieſen beiden Künſten bringt es mit ſich, daß die Gefühlswelt, die in der Formenſprache dieſer beiden Künſte lebt, in nur verhältnismäßig geringem Grade der Individualiſierung fähig iſt. Baukunſt und Kunſtgewerbe tragen die Richtung auf den typiſierenden Stil in ſich. Ich ſtelle dieſen Satz ohne alle Begründung hin. Die Äſthetik dieſer beiden Künſte hat dieſe Begründung zu geben. Hier würde ich dadurch allzuweit von meinem Gegenſtande abgeführt werden. In gewiſſem Grade indeſſen ſind auch die Schöpfungen der Baukunſt und des Kunſtgewerbes individualiſierender Behandlung zugänglich. Gerade in der Gegenwart regt ſich in beiden Künſten das Beſtreben, den Schöpfungen ein betont-individuelles Gepräge zu geben.

Die untermenſchlichen Gegenſtände in der Kunſt.

Weiter lenke ich die Aufmerkſamkeit auf die künſtleriſche Darſtellung der untermenſchlichen Gegenſtände und frage, wie ſich hier der Unterſchied zwiſchen typiſierendem und individualiſierendem Stil hervortut. Hier hat man auf eine doppelte, durch die äſthetiſche

Natur des Untermenſchlichen gegebene Richtung in der Entfaltung dieſes Unterſchiedes zu achten. Einmal nämlich können die untermenſchlichen Dinge in ihrer untermenſchlichen Eigenſchaft vereinfacht werden. Bäume, Wald, Wieſe, Haide, Seen, Bäche, Berge, Wolken, Pferde, Kühe, Hütten, Burgen — dies alles kann von allen Zutaten und allem Kleinwerk, von allem Schmuck und Putz, von allem verunreinigenden Vielerlei entlaſtet werden. Die Darſtellung richtet ſich auf den einfachen Weſenskern, auf das, was dieſen beſtimmten Naturdingen, ſei es in ihrer Vereinzelung, ſei es in ihrem Zuſammen, ihre typiſche Bedeutung gibt. So iſt es zum großen Teil in der modernen Landſchaftsmalerei. So verſchieden auch Böcklin, Segantini, Thoma, Ludwig von Hofmann, Hans von Volkmann, die Worpsweder, Leiſtikow untereinander ſind, ſo geht doch das Streben aller dieſer Künſtler darauf, in der Landſchaft das, was ihnen nach Form und Farbe als das Entſcheidende und Gewichtvolle daran erſcheint, eindringlich herauszuarbeiten. Beſonders in der Art der Farbengebung kann man die vereinfachende Richtung dieſer Künſtler hervortreten ſehen. Im Vergleiche mit ihnen gehören Ruysdael wie Hobbema, Corot wie Rouſſeau dem individualiſierenden Stile an. Hält man freilich etwa die Landſchaften des Bauern-Breughel dagegen, ſo erſcheinen wieder die ebengenannten Meiſter als Typiſierer der Landſchaft.

Jetzt ſtand die untermenſchliche Bedeutung der Gegenſtände in Frage. Es erſtreckt ſich aber der Unterſchied der beiden Behandlungsweiſen ebenſoſehr auf den in das Untermenſchliche eingefühlten menſchlichen Stimmungsgehalt. Dieſer findet ſich gleichfalls überall entweder mehr in der Weiſe des Typiſchen oder mehr in der Richtung des Individuellen behandelt. Die von dem Maler in eine Landſchaft hineingelegte Stimmung kann eine bis ins Feinſte ausgefaſerte Eigenart zeigen, aber ebenſoſehr ſich im Allgemein-Menſchlichen halten. Indeſſen trifft das durch dieſe Spaltung entſtehende Individuelle keineswegs notwendig mit dem Individuellen zuſammen, das ſich von der Behandlung der untermenſchlichen Eigenſchaften der Dinge her ergibt; und ebenſowenig decken ſich die beiden Richtungen des Typiſchen. Vielmehr handelt es ſich hier um zwei gegeneinander frei bewegliche Unterſchiedspaare. Ein Künſtler, der die landſchaftliche Natur auf ihre einfachſten Elemente zurückzuführen liebt, kann doch in die ſo vereinfachte Landſchaft eine intim-individuelle Stimmung hineinarbeiten. Böcklin kann hierfür als Beiſpiel dienen. Es kommt aber häufig auch vor, daß ein das Untermenſchliche an den Natur-

dingen in individualiſierender Richtung behandelnder Künſtler dennoch hinſichtlich der hineingelegten Stimmungswelt im Allgemein-Menſchlichen ſtehen bleibt. Man denke daran, wie bis ins Kleinſte eingehend etwa Ludwig Richter die Landſchaft behandelt. Dabei halten ſich aber die eingefühlten Stimmungen in der Höhe und Weite des Allgemein-Menſchlichen. Das Leipziger Muſeum beſitzt eine Landſchaft von Karl Spitzweg „Mädchen auf der Alm“: daran kann man dieſelbe Wahrnehmung machen. Auch die Landſchaften von Johann Wilhelm Schirmer, Karl Friedrich Leſſing, Oswald Achenbach und unzähligen anderen geben zu ähnlicher Beobachtung Anlaß.

Das Naturäſthetiſche.

Schließlich gilt es, die an der Dichtkunſt aufgewieſenen Beſtimmungen auf das Naturäſthetiſche auszudehnen. Man könnte den gewonnenen Grundunterſchied ſogar als Stilunterſchied auf die Naturgeſtalten anwenden. Auch die Natur, ſo könnte man ſagen, behandelt ihre Einzelſchöpfungen entweder im typiſierenden oder im individualiſierenden Stil. Doch iſt es beſſer, von dieſer uneigentlichen Redeweiſe abzuſehen, ſich an das tatſächlich Vorliegende zu halten und demgemäß zu ſagen, daß die Naturgeſtalten entweder mehr typiſches oder mehr betont-individuelles Gepräge tragen.

Was die wirklichen menſchlichen Geſtalten betrifft, ſo können alle Unterſchiede zwiſchen Typiſchem und Individuellem, die ſich uns an den menſchlichen Geſtalten der Dichtung ergeben haben, auf ſie angewandt werden. Doch bilden die wirklichen Menſchengeſtalten nicht für alle Unterſchiede einen gleich ergiebigen Boden. Von beſonderer Wichtigkeit iſt der erſte, ſich auf die zufälligen Züge beziehende Unterſchied. Faſſe ich einen wirklichen Menſchen in irgend einer Lage äſthetiſch auf, ſo kann es geſchehen, daß zufällige Nebenzüge kaum vorhanden ſind; aber ebenſo kann an ihm auch eine große Menge ſolch kleiner Züge bemerkbar ſein. Man ſtelle ſich zwei Perſonen vor, die lebhaft miteinander ſprechen: in den Worten, Mienen, Gebärden der einen treten vielleicht allerhand kleine Angewohnheiten, lächerliche Seltſamkeiten zutage, während die andere Perſon in allen ihren Äußerungen nur ihre weſenhaften Charakterzüge rein und klar zur Geltung bringt. Aber auch derjenige Unterſchied, der ſich auf den Grad der Beſonderheit der Auswirkungen des Grundcharakters bezieht, gewinnt in der äſthetiſchen Auffaſſung der wirklichen Menſchengeſtalten große Bedeutung. Schon in der ruhenden Geſtalt mancher Menſchen ſpricht ſich eine Individualität aus, die ihre Eigenart bis zu äußerſter Beſonderheit hervorkehrt, ſich an Be-

ſonderheit kaum zu erſättigen vermag; während die Geſtalt anderer Menſchen vielmehr eine Individualität zeigt, die die Neigung hat, ihre Eigenart nur mit Zurückhaltung, Dämpfung, Glättung an den Tag zu legen.

Aber auch die wirklichen untermenſchlichen Dinge zeigen bald mehr ein individuelles Gepräge. Ein Eichbaum kann ſo gewachſen ſein, daß in ihm gleichſam die Idee der Eiche rein zum Ausdruck kommt; während an einer anderen Eiche viel Eigenſinniges, Abgeſchwächtes, Geſteigertes, ungleichmäßig Entwickeltes und dergleichen vorkommt. Es gibt Berge, die, wie Matterhorn oder Jungfrau, einen gewiſſen Typus des Berges man möchte ſagen: in klaſſiſcher Form zeigen. In anderen Bergen wieder ſcheint ſich dagegen eine Individualität zu offenbaren, die ſich an Beſonderheiten, Überraſchungen und Seltſamkeiten ordentlich freut.

G. Weitere Fragen.

Der ſubjektive Eindruck des Typiſch- und Individuell-Äſthetiſchen.

15. Bisher war noch nicht von dem Unterſchied in dem ſubjektiven Eindruck die Rede, der durch den Gegenſatz des Typiſchen und Individuellen entſteht. Alles, was im Vorigen als Gegenſatz beider Geſtaltungsweiſen auseinandergeſetzt wurde, bezog ſich, pſychologiſch geſprochen, auf die eingefühlten äſthetiſchen Vorſtellungen und Gefühle. Die eingefühlten und hierdurch gegenſtändlich gewordenen Vorſtellungen und Gefühle ſind es, die bald mehr das Gepräge des Typiſchen, bald mehr des Individuellen an ſich tragen. Selbſtverſtändlich wirkt dieſer Gegenſatz nun auch in die ſubjektiven Zuſtandsgefühle hinein, mit denen wir das Typiſche und das Individuelle begleiten. Der in dieſem ſubjektiven Bereiche ſich hervortuende Unterſchied iſt nur Folgeerſcheinung jenes weſenhaften Gegenſatzes.

Für dieſen Unterſchied im ſubjektiven Eindruck ſind ſolche Zuſtände wie Erhebung oder Niederdrückung, Erquickung oder Erſchütterung völlig gleichgültig. Vielmehr können alle dieſe Zuſtände ebenſowohl mit dem Typiſchen wie mit dem Individuellen verknüpft ſein. Will man den Einfluß, den der Unterſchied des Typiſchen und Individuellen auf die ſubjektiven Zuſtandsgefühle hat, richtig bezeichnen, ſo muß man an andere Seiten dieſer Gefühle denken.

Das Typiſch-Äſthetiſche übt auf das Gemüt eine zuſammenhaltende, vereinheitlichende, klärende Wirkung aus. Dem Individuell-Äſthetiſchen dagegen entſprechen mannigfaltigere, wechſelreichere, gedrängtere Gefühle. Dort werden die Gefühle mehr zum Verweilen,

zu ruhigem Anheben, Anwachſen, Austönen, hier mehr zu vielfältigem Hin und Her, zu raſtloſem Aufwenden von Kraft aufgefordert. Überhaupt werden die Gefühle dort mehr im Sinne der Vereinfachung und Ordnung, hier mehr in der Richtung des Reichtums und der Verwicklung beeinflußt. Um deutlich vor Augen zu haben, was damit geſagt iſt, denke man etwa an die Gefühle, mit denen wir Raffaels Schule von Athen und Rembrandts Nachtwache, Goethes Hermann und Dorothea und Byrons Don Juan begleiten.

Ausartung des Typiſch-Äſthetiſchen.

16. Die letzte ſachliche Aufgabe dieſes Abſchnittes ſehe ich darin, nach den Übertreibungen und Ausartungen zu fragen, in die das Typiſche und das Individuelle naturgemäß leicht fallen können.

Das Typiſch-Äſthetiſche verfällt in Einſeitigkeit, wenn die individuellen Züge in ſo ſchwachem Grade vorhanden ſind, daß der Eindruck der Lebensfähigkeit empfindlich geſchädigt oder geradezu vernichtet wird. Die Schicht des Individuellen iſt in dieſen Fällen ſo dünn, daß die Wirklichkeitsilluſion nicht zuſtande kommt. Was uns als lebensvolles Einzelweſen berühren will und ſoll, erſcheint ſchablonenmäßig, maskenartig, puppenhaft. Es fehlt der Reiz des Mürben, Weichen, Duftigen, Unregelmäßigen, Unſagbaren, Irrationalen. Das allzu Gattungsmäßige führt nicht die Glaublichkeit des Lebens und Beſtehens mit ſich, ſondern wirkt wie ein ſtarres Gerüſt, wie ein ſteifes Machwerk. Wo wir den warmen Schein der Wirklichkeit erwarten, tritt uns froſtige Abſtraktion und kahle Allgemeinheit entgegen.

Die klaſſiſche wie die romantiſche deutſche Dichtung bieten überaus zahlreiche Beiſpiele hierfür dar. Aus Goethe hebe ich etwa die Achilleis und Des Epimenides Erwachen heraus. Den Geſtalten dieſer beiden Dichtungen fehlt jene Rauhigkeit und Gröbe, durch die allein der Eindruck von Blut und Leben hervorgebracht wird. Alles iſt zu glatt, zu dünn, zu farblos, zu durchſichtig, als daß Wirklichkeitsilluſion entſtehen könnte. Die Wirklichkeit wird von dem Dichter gleichſam nur aus weiter Ferne berührt. Oder man vergegenwärtige ſich gar Friedrich Schlegels Alarcos: was ſind das für entſetzlich blutleere Geſtalten! Eine andere ergiebige Quelle für Beiſpiele des einſeitig Typiſchen bildet das franzöſiſche klaſſiſche Drama. Überaus oft wird hier zu urteilen ſein, daß der Eindruck der Individualität durch die allzu ſtarren Züge abgeſchwächt wird.

Sehe ich mich etwa in der Dresdener Galerie um, ſo kann kein Zweifel ſein, daß unter anderem das Bild von Carlo Dolci, das Chriſtus als Halbfigur, zum Himmel blickend, mit Brot und Kelch darſtellt,

ferner zwei Madonnenbilder von Carlo Maratti, ebenſo zwei Madonnenbilder von Saſſoferrato, mehrere Bilder von Guido Reni (zum Beiſpiel zwei Chriſtusbilder mit Dornenkrone; eine Madonna das ſchlafende Kind anbetend) und viele andere Gemälde als Beiſpiele für den in hohem Grad einſeitig typiſierenden Stil gelten dürfen.

Ausartung des Individuell-Äſthetiſchen.

Das Individuell-Äſthetiſche wiederum wird dann zur einſeitigen Geſtalt, ſobald die individuellen Züge in ſolcher Häufung, Betonung, Zuſpitzung auftreten, daß der Eindruck des Menſchlich-Bedeutungsvollen empfindlich geſchädigt wird oder gänzlich fehlt. Beſonders kommt dabei der Fall in Betracht, daß die individuellen Züge bis ins Allerbeſonderſte, Seltſamſte, Ungewöhnlichſte getrieben werden. Es beſteht bei vielen Künſtlern das Beſtreben, um jeden Preis alles Glatte und Matte, alles Saft- und Kraftloſe zu vermeiden, und da verfallen ſie denn in das äußerſte Gegenteil: in derart ausgeklügelt Sonderbares, in derart von aller Natur, Geſundheit, Geradheit und Vernunft Abweichendes, daß der Charakter des Menſchlich-Bedeutungsvollen dadurch verloren geht. Es iſt ihnen nichts genug ſelten, genug einmalig, genug eigenſinnig, genug krankhaft, genug irrational.

Selbſt hochbedeutende Dichter findet man zuweilen auf dieſem Abweg. Von Hebbel beiſpielsweiſe gehört ſeine Tragödie Julia hierher. Hier hat der Dichter das Sonderbare bis zum unglaubhaft Fratzenhaften ausgebildet. Auch Otto Ludwig reicht mit manchen ſeiner Geſtalten wenigſtens bis an die Grenze des einſeitig Individuellen. Ich habe dabei beſonders die Pfarrroſe und die Rechte des Herzens im Auge. Mit beſonderem Nachdruck aber iſt hier auf die moderne Kunſt hinzuweiſen. Viele ihrer Vertreter gehen in ihren Geſtalten derart auf das unvergleichlich Eigenartige, eigenſinnigſt Abweichende, in nie dageweſener Weiſe Gemiſchte und Abgetönte aus, daß das Allgemein-Menſchliche darüber verdunkelt wird oder geradezu verloren geht. Auch ſo hochbedeutende Dichter wie Hugo von Hofmannsthal und Stephan George halten ſich von dieſer Einſeitigkeit nicht frei. In der Münchener Jugend ſind oft Gedichte zu finden, denen ein vornehm fein wollendes Herausquälen allerſeltenſter Wendungen und Bilder den Stempel aufdrückt. Und von der modernen Malerei gilt dies nicht weniger. Aus jeder der großen Gemäldeausſtellungen ließen ſich Dutzende von Bildern herausheben, deren Eigentümlichkeit lediglich aus der Sucht nach möglichſt Apartem ſtammt.

Geſchichtliches.

17. Die Nachweiſungen aus der äſthetiſchen Literatur am Schluſſe des vorigen Abſchnittes ließen ein gewiſſes Ergebnis auch hinſichtlich des ſoeben erörterten Gegenſatzes erkennen, und dieſes Ergebnis würde

durch weiteres Heranziehen der äſthetiſchen Literatur nur beſtätigt werden. Dieſes Ergebnis läßt ſich in folgende zwei Sätze zuſammenfaſſen. Erſtens: bisher wurde der Gegenſatz des Typiſchen und Individuellen, wenn er überhaupt in der Äſthetik vorkam, immer nur als Stilgegenſatz behandelt, während er doch durch das ganze Reich des Äſthetiſchen, auch alſo durch das Naturäſthetiſche, hindurchgeht. Zweitens: der Gegenſatz des Typiſchen und Individuellen wurde bisher, wo er erörtert wurde, immer mehr oder weniger mit dem aus einem ganz anderen Einteilungsgrund hervorgehenden Gegenſatz des Formſchönen und Charakteriſtiſchen vermiſcht.

Die bisherige Entwicklung der Äſthetik zeigt ferner, daß den Äſthetikern weitaus vorwiegend das Typiſche als das wahrhaft Äſthetiſche vorſchwebte. Am augenfälligſten tritt dieſe Richtung der Äſthetik auf das Gattungsſchöne in der deutſchen nachkantiſchen Äſthetik hervor. Bei Hegel wie bei Schopenhauer iſt das Gattungsmäßige, die „Idee“, das Ewige der ausſchließliche Gegenſtand der Kunſt. Nur in ſehr eingeſchränkter Weiſe, nicht als ebenbürtige Geſtaltung, kommt bei ihnen das Individuell-Äſthetiſche vor. Aber auch ſchon die Äſthetik Kants iſt durchaus auf das Gattungsſchöne angelegt. Zum „Ideal der Schönheit“ gehört die „Normalidee“. Dieſe aber iſt das zwiſchen allen einzelnen Individuen „ſchwebende Bild für die ganze Gattung“, ſie enthält „darum auch nichts Spezifiſch-Charakteriſtiſches“. Und weiter gehört zur Normalidee die „Vernunftidee“. Dieſe aber iſt der Inbegriff der „Zwecke der Menſchheit“ und liegt daher gleichfalls weit über alle individuellen Unterſchiede hinaus.[1]) Neben dem „Ideal der Schönheit“ gibt es in Kants Äſthetik nur noch das Erhabene. Und auch dieſes bewegt ſich rein nur im Gattungsmäßigen.

Einen entſchiedenen Anlauf zur Einführung des prinzipiellen Unterſchiedes von Gattungsſchönem und Individualſchönem in die Äſthetik nimmt Theodor Alt. Allein dieſer Anlauf verläuft im Unbeſtimmten. Denn der Begriff des Charakteriſtiſchen wird ſofort wieder um ſeine Bedeutung gebracht. Auch die „gattungsmäßige Geſtalt“ hat ihr „Charakteriſtiſches“. „Das Charakteriſtiſche iſt in jedem Falle der weſentliche Ausdruck der konkreten Idee.“[2]) So kommt bei Alt tatſächlich das Individuell-Charakteriſtiſche nicht zu ſeinem Rechte.

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 17 (Reclam S. 81 ff.).

[2]) Theodor Alt, Vom charakteriſtiſch Schönen. Mannheim 1893. S. 12 ff., 16 f., 21. Auch in ſeinem Buche „Syſtem der Künſte“ (Berlin 1888) wird das Individuell-Äſthetiſche als eine im Grunde bedenkliche Ausgliederung des Schönen behandelt (S. 33).

Achtet man auf die Überſchriften in Hartmanns Äſthetik, ſo könnte man meinen, daß ſich bei ihm Erörterungen finden, die ſich mit den hier angeſtellten eng berühren. Ich meine damit Überſchriften wie „Individualidee und Gattungsidee“ oder „das individuelle Ideal“. Allein wenn man näher zuſieht, ſo zeigt ſich, daß Hartmann ſich von weſentlich anderen Frageſtellungen leiten läßt. Mir kam es durchweg auf den äſthetiſchen Eindruck des Individuellen und Gattungsmäßigen an, Hartmanns Intereſſe dagegen iſt faſt ausſchließlich auf das metaphyſiſche Verhältnis der Individual- und Gattungsidee gerichtet. Überall ſteht ihm dabei der „unbewußte logiſche Weltprozeß“ vor Augen und die Stellung der Gattungsidee zu der Individualidee in dieſem Prozeß. Was innerhalb dieſer metaphyſiſchen Welt das Richtige iſt, das gilt ohne weiteres auch für die Welt des Schönen. Und wenn Hartmann ſchließlich dazu kommt, das „individuelle Ideal“ als Ziel der Kunſt hinzuſtellen, ſo hat dies nur darin ſeinen Grund, daß metaphyſiſch ein fortſchreitender „Konkreszierungsprozeß“ der Gattungsidee bis zur „abſolut konkreten“ Individualidee ſtattfindet. Übrigens iſt das, was Hartmann das „individuelle Ideal“ nennt, immer noch typiſch genug. Denn alle zufälligen Abweichungen, alle Hemmungen und Störungen, die die Grenzen des Gattungsmäßigen überſpringen, ſollen mit jener Beſtimmung aus der Kunſt ausgeſchloſſen ſein. Man darf demnach ſagen, daß Hartmann, obgleich er die abſolut konkrete Individualidee als die höchſte Form des Schönen hinſtellt, dennoch dem Individuell-Äſthetiſchen nicht gerecht wird.[1])

[1]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 190 ff.

Fünftes Kapitel.

Das Idealſchöne.

A. Grundlegende Beſtimmungen.

Verbindung des Inhaltsſchönen, Formſchönen und Gattungsſchönen.

1. Drei Gegenſatzpaare haben ſich uns aus dem Äſthetiſchen herausgegliedert. Sie ſind, wie wir geſehen haben, gegeneinander vollkommen frei beweglich. In überaus mannigfaltigen Verbindungen können ſie zuſammentreten, wenn auch freilich gewiſſe Verbindungen beſonders häufig vorkommen und beſonders eigenartige und wertvolle Geſtaltungen liefern.

Aus dem Umkreis dieſer Verbindungsweiſen will ich eine hervorheben. Dieſe von mir ins Auge gefaßte Zuſammenſetzung zeichnet ſich durch beſonders reine Übereinſtimmung der in ihr zuſammentretenden Seiten aus: ſie ſcheinen einander entgegenzukommen und ſich wechſelsweiſe zu heben. So entſteht eine in beſonders hohem Grade wohltuende, ja beſeligend wirkende Geſtaltung.

Man laſſe folgende Glieder zuſammentreten: aus dem erſten Gegenſatzpaar nehme man das Äſthetiſche der erfreuenden Art oder, wie ich es auch nannte, das Inhaltsſchöne; aus dem zweiten Paar das Schöne ſchlechtweg oder, wie ich es auch nannte, das Formſchöne; aus dem dritten Gegenſatzpaar das Typiſch-Äſthetiſche oder, wie ich auch ſagte, das Gattungsſchöne. Und man ſtelle ſich nun vor, welche Geſtaltung durch die Verbindung dieſer drei Schönheitsrichtungen hervorgeht. Es gilt ſonach jetzt, dieſe formelhafte Bezeichnung mit Leben auszufüllen. Ich will die äſthetiſche Geſtaltung, die ſich durch die Verbindung jener drei Schönheitsrichtungen ergibt, als das Idealſchöne bezeichnen.

Erſtens: das Gattungsſchöne in beſonders reicher Ausgeſtaltung.

2. Ich will nun das Idealſchöne Zug um Zug entſtehen laſſen. Dabei will ich, vor allem um der Bequemlichkeit der Ausdrucksweiſe willen, zunächſt nur den Menſchen ins Auge faſſen; doch denke ich dabei nicht nur an den in der Kunſt dargeſtellten, ſondern auch an den im wirklichen Leben gegebenen Menſchen. Die Ausdehnung der

ſo gewonnenen Beſtimmungen auf alles Übrige wird ſich dann leicht herbeiführen laſſen.

Ich gehe von dem Typiſch-Äſthetiſchen aus. Ich nehme alſo an, daß die individuelle Idee des beſtimmten Charakters rein und entſchieden, nicht belaſtet durch eine Menge von zufälligen Nebenzügen, hervortritt. Auch werden, ſo nehme ich weiter an, die Hauptzüge nicht dadurch verdunkelt, daß von ihnen eine übergroße Fülle von Auswirkungen ausgeht, noch auch dadurch, daß die Auswirkungen ſich durch eigenſinnige Beſonderheit kennzeichnen. Auch ſetze ich voraus, daß die Hauptzüge keine allzu große Verwicklung zeigen, ſondern in einfachen Verhältniſſen vorliegen. Und gerade dieſe letzte Eigentümlichkeit ſetze ich als in beſonders hohem Grade vorhanden voraus. Ich ſchließe alſo ſolche Charaktere aus, die etwas Unklares, Undurchſichtiges, Vermiſchtes, Schwankendes, Widerſprechendes an ſich tragen. Zweifellos können auch ſolche Charaktere in der Weiſe des Typiſch-Äſthetiſchen zur Erſcheinung kommen. Allein für das Zuſtandekommen des ins Auge gefaßten Idealſchönen würde das Typiſch-Äſthetiſche dieſer Art keinen günſtigen Boden bilden. Ein zwiſchen Schwärmerei und Zweifel unklar hin und her ſchwankendes Gemüt oder etwa ein in trüben Gärungen ringender Dichter bilden für das Idealſchöne keine ſo günſtige Vorausſetzung wie ein von edler Schwärmerei rein ergriffenes Gemüt oder ein zur Klarheit herangereifter Dichter.

Nimmt man alle dieſe Vorausſetzungen zuſammen und fragt man, in welcher Art und Weiſe ein ihnen entſprechender Gegenſtand auf die Gefühle des Betrachters wirken müſſe, ſo kann kein Zweifel ſein, daß die Gefühle dadurch in der Richtung auf Ordnung und Klarheit beeinflußt werden müſſen. Worin auch die ſubjektiven Zuſtandsgefühle beſtehen mögen: jedenfalls werden ſie ſich, wenn ein Typiſch-Äſthetiſches von der bezeichneten reinen und geſteigerten Art vorliegt, in wohltuend durchſichtiger Weiſe entfalten. Mögen ſie ein ſanftes oder heftiges Gepräge tragen, mögen ſie als Erquickung oder Rührung oder Erſchütterung oder ſonſtwie auftreten, in jedem Fall verlaufen ſie in klarerer Beſtimmtheit und reinlicheren Abgrenzungen, als wenn ſie unter den gegenteiligen Vorausſetzungen ſtünden.

Zweitens: Hinzutreten des Inhaltsſchönen.

3. Zu dem ſo gefaßten Typiſch-Äſthetiſchen laſſe ich nun die weitere Annahme hinzutreten, daß ſich mit ihm ein Inhalt optimiſtiſcher Art verbinde. Alles Niederdrückende, Beklemmende, troſtlos Stimmende hat fernzubleiben. Nur alſo Inhaltsſchönes ſoll ſich im Gattungsſchönen offenbaren. Wollte man auch das Äſthetiſche der

peſſimiſtiſchen Art in das Gattungsſchöne eingehen laſſen, ſo würde man damit gänzlich von dem Wege abweichen, der auf das Idealſchöne hinführt.

Wenn ſich dagegen optimiſtiſcher Inhalt, wie ihn das zweite Kapitel erörtert hat, in gattungsſchöner Form darſtellt, ſo wird die Richtung auf Klarheit und Ordnung, die, wie wir ſahen, für das Gemüt ſchon vom Gattungsſchönen als ſolchem ausgeht, außerordentlich verſtärkt. Denn vom Gattungsſchönen erhielten die Gefühle Klarheit und Ordnung nur hinſichtlich ihrer Grenzen, Beziehungen, Bewegungsweiſen; jetzt dagegen iſt es der Gehalt der Gefühle, der ins Helle und Lautere und Harmoniſche erhoben wird. In dem Inhaltsſchönen liegt ja eben ein optimiſtiſcher Inhalt vor, ein Inhalt alſo, der dem Gemüte Beruhigung, Erquickung, Erhebung, Beſeligung — bald mehr das eine, bald mehr das andere — gibt. Das Typiſch-Äſthetiſche und das Inhaltsſchöne ſtimmen alſo weit beſſer zuſammen, kommen einander mehr entgegen als etwa das Typiſch-Äſthetiſche und das Äſthetiſche der niederdrückenden Art. Und ebenſo ergibt ſich aus dem Zuſammentreten des Inhaltsſchönen mit dem Individuell-Äſthetiſchen keine ſolche wechſelſeitige Verſtärkung hinſichlich der Gemütswirkung wie in unſerem Falle.

Drittens: Hinzutreten des Formſchönen.

4. Als drittes tritt nun noch die Annahme hinzu, daß dieſes Typiſch-Äſthetiſche der erfreuenden Art nicht in der Weiſe des Charakteriſtiſchen, ſondern des Formſchönen zur Erſcheinung kommt. Alle ſolche Ausgeſtaltungen der Form alſo, die herbe Unluſt in uns hervorrufen, bleiben beiſeite. Je mehr das Wohlgefallen an der Form eines Gegenſtandes erſt auf dem Wege der Überwindung von Hinderniſſen und Schwierigkeiten, erſt durch Aufwendung von Mühe und Anſtrengung zuſtande kommt, deſto ungünſtiger liegen die Bedingungen für das Entſtehen des Idealſchönen. Ich ſetze demnach voraus, daß in den Formverhältniſſen das Element des Unterſchiedenen, Unregelmäßigen und Entgegengeſetzten ſo vollkommen als möglich in die übergreifende Einheit eingeordnet ſei. Es ſei alſo, ſo nehme ich an, in der Form des Gegenſtandes alles wohlvermittelt, durchſichtig geordnet, einheitsvoll durchgebildet, in edlen Maßen gehalten.

So erfahren die perſönlichen Gefühle des Betrachters eine abermalige Steigerung in der Richtung der erfreuenden Klarheit und wohltuenden Belebung. Jetzt nämlich treten in unmittelbarem Anſchluß an die ſinnlichen und phantaſiemäßigen Anſchauungen Gefühle reiner Befriedigung hinzu. Schon von der gattungsſchönen Seite des

Gegenſtandes war in die Gefühlsbewegung des Betrachters eine Richtung auf reinliche Klarheit und wohltuende Einfachheit gekommen. Weiter war uns dann von der inhaltsſchönen Seite des Gegenſtandes, das heißt von dem in den Gegenſtand eingefühlten erfreuenden Inhalt aus ſachliche, gehaltvolle Befriedigung zuteil geworden. Nun tritt noch die formſchöne Seite des Gegenſtandes hinzu: ſie hat zur Folge, daß das ſinnliche oder phantaſiemäßige ſtimmungsſymboliſche Anſchauen von Gefühlen leichten Gelingens, durchſichtiger Einheit, müheloſer Harmonie begleitet iſt. So erfährt das Gefühl des Betrachters von allen Seiten her eine übereinſtimmende Einwirkung; und es kommt auf dieſe Weiſe eine Beglückung und Beſeligung von ſo lauterer, makelloſer, inniger, faſt überirdiſcher Art zuſtande, wie dies ſonſt im ganzen Umkreiſe des Äſthetiſchen dem Menſchen nirgends zuteil wird. Ich darf daher die äſthetiſche Geſtaltung, die auf ſolche Weiſe vor unſeren Augen entſtanden iſt, mit dem auszeichnenden Namen des Idealſchönen belegen.

Das Idealſchöne als Ideal der Vollkommenheit.

5. Innerhalb des in ſolcher Bedeutung genommenen Idealſchönen kann nun noch eine bedeutſame Steigerung eintreten. Wir ſahen: wenn Idealſchönes zuſtande kommen ſoll, ſo muß das Äſthetiſche der niederdrückenden Art fernbleiben. Nur auf Grundlage erfreuenden Gehaltes entſpringt das Idealſchöne. Dieſer erfreuende Gehalt nun kann das, was er iſt, in ſehr verſchiedenen Graden der Vollkommenheit ſein. Die keuſch liebende Jungfrau, der heldenmütige Jüngling, das von Mutterglück erfüllte Weib, der weiſe Forſcher, der glaubensvolle Schwärmer — ſie alle können ſo in die Erſcheinung treten, daß, ohne das Vollkommene zu erreichen oder ihm nahezukommen, doch ein erfreuender, erquickender, erhebender Eindruck von ihnen ausgeht. Idealſchönheit in der von mir angenommenen Bedeutung kann ſich auch dort zeigen, wo die erfreuenden Charakterzüge nur in mäßigeren oder beſcheidenen Graden auftreten. Zu weit größerer Vollkommenheit freilich erhebt ſich die Idealſchönheit dort, wo die erfreuenden Charaktereigenſchaften in vollendeter oder nahezu vollendeter Weiſe in die Erſcheinung treten. Wenn wir uns angeſichts einer Darſtellung in Malerei oder Dichtung ſagen: hier iſt uns das von Mutterglück beſeligte Weib als dieſer beſtimmte Charaktertypus in ausſchöpfender, alle Vervollkommnungsmöglichkeit erfüllender Weiſe vor Augen geführt, dann liegt ein Idealſchönes in engerem, betontem, ausgezeichnetem Sinne vor. Hier iſt die Idealſchönheit ein Ergebnis nicht nur daraus, daß Inhalts-

ſchönes, Formſchönes und Gattungsſchönes überhaupt zuſammenwirken, ſondern außerdem aus dem weiteren und ſteigernden Umſtand, daß das Idealſchöne inhaltlich an ſich ſelber ein Ideal der Vollkommenheit darſtellt.

B. Beſondere Betrachtungen.

Idealſchönes in der Bildnerei.

6. Wenn man ſich für das Idealſchöne — und ich meine es jetzt in weiterem Sinne — nach Beiſpielen umſieht, ſo lenkt ſich der Blick ſofort auf die Bildnerei der Griechen. Und zwar ſtellen ſich uns zunächſt wohl ſolche Werke wie etwa des Praxiteles Hermes oder Knidiſche Aphrodite oder Apollo Sauroktonos vor Augen. Aber auch ſo ausgeſprochen erhaben wirkende Geſtalten wie etwa der Zeus von Otricoli, die Hera Farneſe, die ſogenannte Barberiniſche Muſe oder die Gruppen aus den Giebelfeldern des Parthenon, gehören durchaus in den Umkreis des Idealſchönen. Denn ſo wie hier das Idealſchöne verſtanden wurde, iſt nichts in ihm enthalten, wodurch das Erhabene ausgeſchloſſen würde. Das Erhabene kann dem Idealſchönen zuwiderlaufen, es kann aber ebenſowohl in ſeinen Umkreis fallen. Es kommt ganz auf die Art des Erhabenen an. Ich werde auf dieſen Punkt ſofort weiterhin zurückkommen. Aber auch ſchmerzausdrückende Geſtalten können den Eindruck des Idealſchönen machen. Es kommt nur darauf an, daß der Schmerz durch erhebende, erquickende, verſöhnende Eigenſchaften überwogen wird und ſo ein Endeindruck zuſtande kommt, der — nach den von mir eingeführten Ausdrücken — unter das Äſthetiſche nicht der niederdrückenden, ſondern der erfreuenden Art fällt. Ich denke etwa an die Niobe mit Tochter in den Uffizien zu Florenz oder an den Kopf des ſogenannten ſterbenden Alexander oder an Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos oder an den ſterbenden Fechter: hier überall liegt freilich Schmerzempfindung vor, allein es überwiegt doch derart der Eindruck teils edler Seelengröße, teils männlicher Gefaßtheit, daß von einem verſöhnungsloſen, beklemmenden Endeindruck keine Rede ſein kann. Und da hier ferner ohne Zweifel Formſchönes und Gattungsſchönes vorliegt, ſo zeigen ſich die Bedingungen des Idealſchönen erfüllt.

Idealſchönes in der Malerei.

Daß die großen Maler der italieniſchen Renaiſſance, vor allem des ſechzehnten Jahrhunderts, eine reichhaltige Fundſtätte für Idealſchönes bilden, iſt für jedermann ſofort einleuchtend. Und auch hier iſt es gut, wieder daran zu erinnern, daß nicht etwa nur Anmutsvolles, ſondern auch Erhabenes, nicht etwa nur freundliche und heitere, ſondern auch Leid und Unheil ausdrückende Gebilde hierher gehören

können. Von Raffael werden wir nicht nur ſolche Geſtalten wie die Madonna aus dem Hauſe Orleans oder die Madonna mit dem Diadem, ſondern auch ſolche Schöpfungen, wie die Sixtiniſche Madonna, die heilige Cäcilie, die verſchiedenen Darſtellungen des heiligen Michael und des heiligen Georg, die Disputa, den Attila, den Borgobrand hierher zählen. Von del Sarto fallen nicht etwa nur ſein junger Johannes, ſondern auch die Klage um den Leichnam Chriſti im Wiener Hofmuſeum oder Abrahams Opfer in Dresden unter das Idealſchöne. Denn auch das Tragiſche widerſpricht dem Idealſchönen keineswegs. Es kommt nur darauf an, ob das Tragiſche erhebend oder niederdrückend ausklingt, ob es ſich in weiche Wehmut auflöſt oder in dumpfem Schmerz erſtarrt. Man vergegenwärtige ſich etwa Sodomas heiligen Sebaſtian in den Uffizien: hier tönt durch das ergreifende Leiden ſchwärmeriſche Andacht derart hindurch, daß von einem niederdrückenden Gefühlsgehalt keine Rede ſein kann.

Idealſchönes in der Dichtung.

Was das Idealſchöne in der Dichtung betrifft, ſo will ich von den jedermann ſofort einfallenden Beiſpielen aus Goethe und Schiller abſehen. Ganz in Idealſchönheit ſind die Geſtalten in Saint-Pierres Paul und Virginie hinaufgehoben. Man iſt beim Leſen dieſer Idylle wie in ſüß und traurig bezaubernde Muſik getaucht. Alles Laſter, alle Niedrigkeit liegt von der Welt dieſer Dichtung weit entfernt. Die Darſtellung verläuft in weichen, ſanften Linien. Die Perſonen ſind aus dem Quell der großen, ewigen menſchlichen Gefühle genährt. Wenn man Chateaubriand, etwa ſeinen letzten Abencerragen, lieſt, ſo wird man gleichfalls nicht zweifeln, daß, bei aller Trauer der Entſagung, dieſe Dichtung in der Weiſe des Idealſchönen gehalten iſt. Auch in Geßners Idyllen ſtimmt alles zum Idealſchönen zuſammen, wenn es auch ein Idealſchönes von etwas ſchwächlicher Art iſt. Manche Dichtungen Tiecks liegen durchaus in der Richtung des Idealſchönen; denn dieſes bietet ebenſoſehr romantiſcher Überſchwenglichkeit wie klaſſiſcher Gemeſſenheit Raum zur Entfaltung. So ſehr ſich Sternbalds Wanderungen von Goethes Hermann und Dorothea unterſcheiden: dem Idealſchönen gehören beide Dichtungswerke an. Von neueren Dichtern mögen Heyſe und Wilbrandt genannt ſein. In den Kindern der Welt beiſpielsweiſe iſt zwar ein weit beſtimmteres Individualiſieren wahrzunehmen als etwa dort bei Tieck; das Hineingreifen in die grobe Wirklichkeit iſt bedeutend kühner; aber im ganzen und großen geht doch durch dieſen Roman ein Zug zum Idealſchönen hin. Idealſchönheit bedeutet ja doch keineswegs Verflüchtigung des Individuellen

und Schlichtwirklichen. Von Wilbrandt ſei der Meiſter von Palmyra hervorgehoben.

Die Grundzüge des Idealſchönen wurden vom Menſchen aus gewonnen. Ihre Übertragung auf die untermenſchliche Natur iſt ſo einfach, daß ich ſie nicht ausdrücklich vornehme, ſondern als durch den Leſer ohne weiteres vollziehbar vorausſetze. Als Beiſpiele können Landſchaften ebenſo von Claude Lorrain wie von Corot oder den Worpswedern dienen.

Verhältnis des Schönen zum Erhabenen.

7. Es iſt faſt üblich, Schönes und Erhabenes einander gegenüberzuſtellen und zu meinen, daß hierdurch das Reich des Äſthetiſchen ausgemeſſen ſei. Sicherlich hat Kant zu der Verbreitung dieſes Glaubens viel beigetragen. Schon in ſeiner kleinen geiſtreichen Schrift vom Jahre 1764 ſetzt er durchweg voraus, daß die feineren ſinnlichen Gefühle in die beiden Typen des Erhabenen und Schönen auseinandergehen. Und in ſeinem äſthetiſchen Hauptwerke gibt er im engſten Anſchluß an die Grundlagen ſeiner Philoſophie die tiefſinnige prinzipielle Begründung dafür, daß das Schöne und Erhabene die beiden Betätigungen der äſthetiſchen Urteilskraft ſind. Schönes und Erhabenes verhalten ſich gemäß der Kritik der Urteilskraft wie Verſtand und Vernunft, wie Bedingtes und Unbedingtes, wie Sinnliches und Überſinnliches.[1])

Kant faßt das Schöne in einem weſentlich anderen Sinne, als meine Darſtellung dieſen Ausdruck verwendet. Teils fällt das Schöne, ſo wie Kant es auffaßt und zergliedert, mit dem Allgemein-Äſthetiſchen zuſammen; teils weiſen die Merkmale, die Kant an ihm hervorhebt, im beſonderen auf das hin, was ich das Anmutige nennen werde. Keinesfalls deckt es ſich auch nur annähernd mit irgend einer der vier Bedeutungen, in denen ſich uns das Schöne darſtellte. Das Schöne bei Kant iſt ein viel weiteres und unbeſtimmteres Gebiet, in das eben alles, was nicht erhaben iſt, hineinfällt. Doch iſt hier nicht der Ort, um an dieſer Zweiteilung Kants eingehende Kritik zu üben.

Mir iſt es weit wichtiger hervorzuheben, daß ſich nirgends in den Beſtimmungen, die ſich uns an dem Schönen in ſeinen vier Bedeutungen ergeben haben, irgend ein Anlaß zeigt, das Erhabene auszuſchließen. Das Äſthetiſche der erfreuenden Art oder das Inhaltsſchöne kann ebenſowohl durch ſeinen mächtigen und übermächtigen

[1]) Auch für Schiller ſind, im Anſchluß an Kant, das Schöne und das Erhabene die beiden einzigen äſthetiſchen Gebiete. Dies geht beſonders aus ſeinen „Zerſtreuten Betrachtungen über verſchiedene äſthetiſche Gegenſtände“ hervor.

wie durch ſeinen maßvollen und beſcheidenen Gehalt erfreuend wirken. Das Formſchöne kann in ſeinen ruhigen, harmoniſch vermittelten, regelmäßigen Formen ganz wohl Hoheitsvolles, Übermenſchliches, Unendliches zum Ausdruck bringen. Und ebenſo iſt es dem Äſthetiſchen der typiſchen Art oder dem Gattungsſchönen völlig freigelaſſen, ob das Typiſche einen unſcheinbaren oder einen überwältigenden Charakter an ſich trägt. Und endlich ſteht auch das Idealſchöne als die Vereinigung und Steigerung der drei Schönheitsrichtungen dem Erhabenen durchaus offen. Ja man darf ſagen: das Idealſchöne trägt einen Zug zum Erhabenen hin in ſich. Den Gegenſatz des Schönen bildet, wie wir geſehen haben, vielmehr das Charakteriſtiſche in den verſchiedenen Bedeutungen des Wortes (das Inhaltscharakteriſtiſche, das Formcharakteriſtiſche und das Individuellcharakteriſtiſche). Das Erhabene gliedert ſich, wie der nächſte Abſchnitt zeigen wird, unter einem völlig verſchiedenen Geſichtspunkt aus dem Äſthetiſchen heraus.

Geſchichtliche Bemerkungen.

8. Das Idealſchöne ſpielt in der Geſchichte der Äſthetik ſchon im Hinblick darauf eine große Rolle, daß bei vielen Denkern die Äſthetik auf das Idealſchöne angelegt, von dem Zuge auf das Idealſchöne hin beherrſcht erſcheint. So iſt es beiſpielsweiſe bei Schelling. Schelling läßt zwar die Kunſt in das Erhabene und das Schöne als die beiden einander ebenbürtigen Arten der Einheit von Endlichem und Unendlichem auseinandergehen.[1]) Allein dies ſteht in keinem Widerſpruch damit, daß ihm in ſeiner Kunſtphiloſophie das Idealſchöne, und zwar in allergeſteigertеſter Form, mehr als jede andere äſthetiſche Geſtaltung vor Augen ſchwebt. Ähnliches gilt von Solger und Carriere. Aber auch wenn wir an Shaftesbury, Winckelmann, Schiller, Goethe, Wilhelm Humboldt[2]) denken, ſo ſtehen uns damit Männer vor Augen, deren Geiſt, wenn er über äſthetiſche Fragen ſann, eingetaucht war in die von den großen Meiſtern geſchaffenen

[1]) Schelling, Philoſophie der Kunſt, § 65 f.

[2]) Für Humboldt iſt die Idealſchönheit eine Art Grenzbegriff. In jedem der beiden Geſchlechter, ſo führt er aus, offenbart ſich die menſchliche Schönheit in einer eingeſchränkten Weiſe. Unſere Einbildungskraft ſtrebt nun von dieſen beiden einſeitigen Formen der Schönheit zu einer unbedingt gleichgewichtsvollen Mitte, zu der Idealſchönheit. Allein nur für Augenblicke vermag ſie die Idealſchönheit feſtzuhalten. In der Wirklichkeit gibt es nur Annäherungen an ſie, entweder von der männlichen oder der weiblichen Schönheit aus. „Nie iſt die höchſte Schönheit in der Wirklichkeit erreichbar“ (Werke Bd. 1, S. 358; in dem Aufſatz „Über die männliche und weibliche Form“). So weiſt die Äſthetik Humboldts ſchon auf die transzendente Äſthetik Schellings und Solgers hin.

Verkörperungen der idealen Schönheit. Idealſchaffende Künſtler werden, wenn ſie äſthetiſche Erwägungen anſtellen, begreiflicherweiſe dies im Sinne der Idealſchönheit tun. Dies zeigt ſich beiſpielsweiſe auch bei Raphael Mengs und bei Reynolds.[1])

Bemerkung über die Darſtellungsform in äſthetiſchen Werken.

Etwas von Schönheitstrunkenheit ſollte wohl jeder Äſthetiker in ſich fühlen und auch den Leſer fühlen laſſen. Selbſt bei allgemeinſter und ſtrengſter Darſtellung können ſich doch die beglückenden Erfahrungen, die dem äſthetiſchen Forſcher im Verkehr mit der hohen Schönheit zuteil geworden ſind, wenigſtens als leiſer und tiefer Untergrund bemerkbar machen. Die von dem Schönen ausgehenden Entzückungsgefühle gehören geradeſo zum Erfahrungsboden des Äſthetikers wie Beobachtungen an Farben und Tönen und Experimente mit ihnen. Der Leſer ſoll an dem Ton der Darſtellung ſpüren, daß das Buch aus dem Quell des Schönheitsdurſtes und der Schönheitsbeſeligung geſchöpft hat. Ich kann es daher keineswegs als einen Vorzug einer Darſtellung der Äſthetik anſehen, wenn uns der Verfaſſer ſo wenig, wie dies etwa in Witaſeks „Grundzügen der allgemeinen Äſthetik“ geſchieht, zu fühlen gibt, daß er vom Zauber des Schönen umfangen ſei. Vom Übel wäre dieſe Schönheitsbeſeligung nur dann, wenn ſie eine Schädigung der Strenge und Schärfe der Begriffe zur Folge hätte, oder wenn der Schönheitsrauſch ſo ausſchließlich vorhanden wäre, daß ſich damit eine Unterſchätzung der anderen äſthetiſchen Typen verbände.

[1]) Raphael Mengs, Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmack in der Malerei. Reclam, S. 11—21. Für Mengs iſt die objektive Vollkommenheit und Harmonie der Dinge Schönheitsmaßſtab. Joshua Reynolds, Zur Äſthetik und Technik der bildenden Künſte. Akademiſche Reden. Überſetzt von Leiſching. Leipzig 1893. S. 34 ff. Der Künſtler ſoll durch Studium der Alten und der Natur in den Beſitz der idealen Grundform gelangen.

Sechſtes Kapitel.

Das Erhabene in ſeinen allgemeinen Zügen.

A. Gehalt des Erhabenen.

Das Erhabene: ein vielbehandelter Gegenſtand.

1. Mit dem Erhabenen beſchäftigt ſich die Äſthetik ſeit langem weit eifriger und eingehender als mit den ſoeben erörterten Typen. Während die um das Schöne und Charakteriſtiſche herum ſich gruppierenden Grundgeſtalten bisher teils nur ungefähr und in Bauſch und Bogen betrachtet, teils kümmerlich nach irgend einer Seite hin beleuchtet, immer aber ohne Einſicht in die reiche Gliederung dieſes Gebietes behandelt wurden, begegnet man in faſt jeder Darſtellung der Äſthetik einem ausführlichen Abſchnitt über das Erhabene. Und auch bedeutſam eigentümliche Grundauffaſſungen vom Erhabenen weiſt die Geſchichte der Äſthetik in ziemlicher Anzahl auf.

Dieſe häufige und eingehende Beſchäftigung mit dem Erhabenen iſt nun auch erklärlich. Das Erhabene hat ſowohl in ſeinen gegenſtändlichen Grundzügen wie auch in den Gefühlen, die es erweckt, etwas ſtark in die Augen Fallendes. Selbſt für einen wenig geübten äſthetiſchen Betrachter heben ſich Erſcheinungen wie die Gletſcherwelt und das Wogen des Meeres, wie Sturm und Gewitter, der Sternenhimmel und die lebenſchaffende Sonne von der Menge der engbegrenzten, beſcheidenen, gemäßigten Naturgeſtalten in unverkennbarer Weiſe ab. Und ebenſo fühlt jedermann, daß die Kunſt eines Äſchylos, Dante, Michelangelo oder der Fauſt Goethes etwas Beſonderes ſind, das mit Anakreon oder Theokrit, mit Terborch oder Watteau oder mit Goethes römiſchen Elegien nicht in einem Atem genannt werden darf.

Menſchliche Größe: Grundlage des Erhabenen.

2. Ich faſſe jetzt das Verhältnis des Gehalts zu ſeiner Größe ins Auge. Dieſer Weg wird zum Erhabenen führen.

Von vornherein muß man beachten: der Gehalt beſteht in jedem Falle in etwas Menſchlichem. Auch die untermenſchlichen Dinge erhalten, wie der erſte Band gezeigt hat, äſthetiſche Bedeutung allein durch die eingefühlten Stimmungen und Strebungen. Wenn ich daher

den äſthetiſchen Gehalt hinſichtlich ſeiner Größe betrachte, ſo kann damit natürlich nicht räumliche Größe, nicht Zahlengröße, ſondern nur menſchliche Größe gemeint ſein. Es wird ſich dabei zunächſt um den Stärkegrad der menſchlich-ſeeliſchen Anlagen, Zuſtände und Vorgänge handeln, ſodann aber auch um ihre Entwicklungsſtufe und vor allem um den Grad ihres Wertes.

Stärkegrad.

Was den Stärkegrad betrifft, ſo kommt dabei nicht etwa nur die Gewalt der Leidenſchaften und die Feſtigkeit und Kühnheit des Wollens in Betracht; ſondern man hat auch beiſpielsweiſe auf den Grad der Zartheit des Fühlens, der Lauterkeit der Geſinnung, der Tiefe der Innerlichkeit, in anderen Fällen auf die Stärke der unruhigen Reizbarkeit, der Haltloſigkeit, der Zweifelſucht, der Neigung zur Selbſtanklage und Ähnliches zu achten. Schon hieraus geht hervor, daß die menſchliche Größe ſich überaus häufig als Ergebnis aus einem Gegenſpiel von Kräften darſtellt. Spricht dieſe Eigenſchaft eines beſtimmten Menſchen zugunſten ſeiner Größe, ſo wirkt jene im entgegengeſetzten Sinne. Sieht man auf die Kraft und Ausdauer des Wollens, ſo erſcheint Hamlet klein; dagegen wächſt er ins Ungeheure, wenn man auf ſeine ſchwernehmende Innerlichkeit, auf ſeine peſſimiſtiſch arbeitende Phantaſie, auf ſeine Grübelei und vieles andere achtet. Es iſt natürlich keineswegs nötig, daß der Betrachter die verſchiedenen gegeneinander wirkenden Seiten mit ſeinem Verſtand abwägt und ſo die Größe eines Menſchen förmlich herausrechnet; ſondern was angeſichts eines Charakters als Geſamteindruck von Größe oder Nichtgröße für den äſthetiſchen Betrachter herauskommt, iſt vor allem das Werk des unwillkürlich vergleichenden, intuitiv abſchätzenden Gefühls.

Entwicklungsſtufe.

Noch verwickelter wird der Weg, auf dem der Eindruck der Größe des menſchlichen Gehalts zuſtande kommt, durch den Beitrag, den hierzu die menſchliche Entwicklungsſtufe leiſtet, der der Gehalt angehört. Gehört ein Charakter einer fortgeſchritteneren Entwicklungsſtufe an als ein anderer, ſo fällt ſchon dieſes Fortgeſchrittenſein als ſolches zugunſten ſeiner Größe in die Wagſchale, mag er auch ſeinem Stärkegrad nach unter dem anderen ſtehen. Man ſetze den Fall: in einer Dichtung komme ein unſchuldsvolles Kindergemüt vor, voll ſtarken Glaubens und überſtrömender Liebe, und daneben ein durch Reflexion und Überkultur haltlos, glaubenslos und liebeleer Gewordener. Da könnte die Darſtellung ſo gehalten ſein, daß dieſem Gefühlsſchwächling der Umſtand, daß ſeine Eigenart einer fortgeſchritteneren menſchlichen Entwicklungsſtufe angehört, fühlbar zugute kommt und dadurch

der Eindruck einer gewiſſen Größe entſteht, die er vor jenem der Natur näher ſtehenden, wenn auch weit kraftvolleren Menſchen voraus hat. So ergibt ſich alſo in dieſem Falle der Eindruck der Größe durch ein Zuſammenſpiel widerſtreitender Seiten: von dem Stärkegrad und der Entwicklungsſtufe her wird der Eindruck der Größe gegenüber demſelben Charakter in entgegengeſetztem Sinne beeinflußt.

Menſchlicher Wert.

Dazu tritt dann noch der Wert, den irgend eine menſchliche Anlage oder Ausgeſtaltung hat. Und der menſchliche Wert bildet ſogar den ſtärkſten Beitrag beim Hervorgehen des Eindrucks menſchlicher Größe.[1]) Auch der menſchliche Wert nun kann hinſichtlich des Größeeindrucks Hand in Hand mit jenen beiden Faktoren, aber auch in entgegengeſetztem Sinne zu ihnen oder zu einem von ihnen wirken. Richard der Dritte ſteht in der Stärke des Wollens hoch, gehört aber zum Auswurf der Menſchheit. Die Perſonen in d'Annunzios Dichtungen nehmen eine hohe Stelle in der Kulturverfeinerung der Menſchheit ein; dabei aber wird bei vielen unter ihnen die hieraus ſtammende Größe durch ihre bodenloſe Verfaultheit empfindlich beeinträchtigt. Auch darf nicht vergeſſen werden, daß der Wert eines Menſchen einen Inbegriff verſchiedener Richtungen darſtellt, und daß es ſich auch hier vielfach nicht um ein friedliches Zuſammenwirken, ſondern um ein Gegeneinanderwirken handelt. Jemand kann eine ungewöhnlich verfeinerte künſtleriſche Durchbildung zeigen, aber gerade deswegen an einer bedenklichen ſittlichen Auflockerung leiden. Ein anderer wieder lebt ſo ausſchließlich in ſeiner Wiſſenſchaft, daß die ſittliche, religiöſe, künſtleriſche Betätigung geradezu verkümmert. Oder es kann geſchehen, daß jemand ſich ſo einſeitig dem öffentlichen Leben widmet, daß er ſeine Familie gänzlich vernachläſſigt. Das ſind Beiſpiele für den Widerſtreit von Werten bei dem Eindruck derſelben Perſon.

Man ſieht jetzt, in wie verwickelter Weiſe das Gefühl, das wir von der Größe eines menſchlichen Gehaltes empfangen, zuſtande kommt.

Der Vorzug der Größe im Verhältnis zur Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen.

Noch etwas muß beachtet werden, wenn man den äſthetiſchen Gehalt hinſichtlich ſeiner Größe betrachtet. Nach dem erſten Bande iſt das Menſchlich-Bedeutungsvolle Bedingung für jeden äſthetiſchen Gegenſtand. Sonach iſt eine gewiſſe Stufe der menſchlichen Größe bei jedem äſthetiſchen Gegenſtand vorgeſchrieben. Zur Unbedeutendheit, Nichtigkeit, Trivialität darf keiner herabſinken; ebenſowenig zum Eigenſinn einer ſchlechtweg uncharakteriſtiſchen Ausnahmeſtellung. Sonach

[1]) Witasek ſieht in der „Höhe des Wertes" das einzige, was den Kern des Erhabenen bildet (Grundzüge der allgemeinen Äſthetik. Leipzig 1904. S. 319).

wird bei einem äſthetiſchen Gegenſtand der Eindruck der Größe immer von dieſem Boden aus zu bemeſſen ſein. Eine gewiſſe Größe — nämlich die durch die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen geforderte — iſt unerläßliche Bedingung für alles Äſthetiſche. Soll ſich daher ein äſthetiſcher Gegenſtand durch den Vorzug der Größe herausheben, ſo muß an ihm mehr als nur dies, daß er der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen einfach gerecht wird, wahrzunehmen ſein.

Das Streben ins Übermenſchliche.

3. Welchen Punkt in der Stufenleiter der Größe haben wir nun an dem äſthetiſchen Gehalt ins Auge zu faſſen, wenn der Eindruck des Erhabenen herauskommen ſoll?

Wir ſehen zu, was für ein Eindruck entſteht, wenn das Menſchliche über die Grenze des Menſchlichen fühlbar hinausſtrebt, ins Übermenſchliche hinaufzuwachſen den Drang hat. Wir ſchenken ſolchen Fällen unſere Aufmerkſamkeit, wo das Menſchliche eine derartige Steigerung zeigt, daß es die Natur des Menſchlichen zu überſchreiten ſtrebt. Die Schranken des Menſchlichen ſcheinen erweitert, die Feſſeln des Menſchlichen geſprengt werden zu wollen. Natürlich iſt damit nicht gemeint, daß das Menſchliche verneint, verleugnet werden ſolle. Menſchlich muß der Gehalt bleiben. Soll er von uns, die wir doch Menſchen ſind, nachgefühlt, nacherlebt werden können, ſo muß er bei aller Steigerung ins Übermenſchliche, Halbgötter- und Göttermäßige doch ſchließlich den Eindruck machen, aus menſchlichem Boden heraus erwachſen zu ſein und ſich innerhalb der uns vertrauten menſchlichen Zuſtände und Betätigungen zu halten.

Das Streben ins Unendliche: kein allgemeines Erfordernis des Erhabenen.

Iſt der Zug ins Übermenſchliche hinauf in beſonders hohem Grade ausgebildet, ſo entſteht der Eindruck, daß ſich in dem Gegenſtande ein Streben über das Endliche überhaupt hinaus, ein Drang auf das Schrankenloſe, Unermeßliche, Unendliche zu verkörpere. Was ſich in der Geſtalt ausdrückt, iſt ſo übermächtig, ſo ungeheuer an Kraft, ſo unausſchöpfbar an Tiefe, ſo unüberſchaubar an Fülle, ſo unvergleichbar mit dem, was das gewöhnliche Maß des Menſchlichen iſt, daß die Schranken des Endlichen überhaupt geſprengt zu werden ſcheinen.

Ich halte es nicht für zweckmäßig, das Streben auf das Unendliche hin, wie dies früher meiſtenteils geſchah, zu einem allgemeinen Erfordernis des Erhabenen zu machen.[1]) Wenn wir uns den Löwen

[1]) So wird bei Kant der Eindruck des Erhabenen an unſer Vermögen der Ideen, alſo an das Unbedingte geknüpft. SCHILLER erklärt den Gegenſtand für erhaben, „der mich mir ſelbſt zu einer unendlichen Größe macht“ (in den „Zerſtreuten Betrachtungen über verſchiedene äſthetiſche Gegenſtände“). JEAN PAUL definiert das

oder den Adler, einen mächtig ausgreifenden Eichbaum, einen majeſtätiſch dahingleitenden breiten Strom, eine dunkle Felſenenge, einen ſiegreichen Feldherrn vor Augen halten, ſo wird man nicht zweifelhaft ſein, daß hier erhabene Gegenſtände vorliegen. Kaum aber würde es wohl eine unbefangen wiedergebende Beſchreibung ſein, wenn man in dem von ihnen ſtammenden Eindruck das Merkmal des Strebens ins Grenzenloſe, des Hinausweiſens ins Unendliche finden wollte. Die Geſtalt des Götz bei Goethe, Maria Stuart oder die Königin Eliſabeth bei Schiller, Nathan oder die Gräfin Orſina bei Leſſing fallen ohne Zweifel unter das Erhabene; den Drang aber ins Endloſe hin verkörpern ſie ſicherlich nicht in ſich. Alle ſolche Geſtalten würden entweder aus dem Erhabenen ausgeſchloſſen ſein oder müßten eine erzwungene Bedeutung und Tiefe erhalten, wenn das Zielen nach dem Unendlichen hin durchgängiges Erfordernis des Erhabenen wäre. Durch Hereinziehen dieſes Merkmales in das Weſen des Erhabenen würden ſonach Gegenſtände begrifflich voneinander getrennt werden, die naturgemäß in denſelben äſthetiſchen Typus fallen. Denn es entſteht doch wohl ein unverkennbar eigenartiger Typus überall dort, wo der menſchlich-bedeutungsvolle Gehalt, wiewohl er menſchlich bleibt, doch einen Zug ins Übermenſchliche erhält. Dies iſt das Entſcheidende. Auf dieſer Grundlage baut ſich ein prinzipiell eigentümlicher Typus auf. Das Merkmal des Strebens ins Unendliche bedeutet nur eine

Erhabene als das „angewandte Unendliche“ (Vorſchule der Äſthetik § 27). Nach BOUTERWEK iſt das Erhabene ein ungewöhnlich Großes, das unſer Gefühl zur Idee des Unendlichen emporreißt (Äſthetik, 2. Auflage, Band 1, S. 155). In der ſpekulativen Äſthetik der nachkantiſchen Philoſophie verſteht ſich das Unendliche als Mittelpunkt des Erhabenen nahezu von ſelbſt. SCHELLING ſieht im Erhabenen die Einbildung des Unendlichen ins Endliche (Philoſophie der Kunſt § 65). Für VISCHER iſt das Erhabene das Unendliche in ſeiner überlegenen Größe gegenüber allem Endlichen, das über jede unmittelbare Exiſtenz hinausgehobene Abſolute (Über das Erhabene und Komiſche. Stuttgart 1837. S. 43). Unter den Späteren fordert KIRCHMANN „Unermeßlichkeit“ von allem Erhabenen. Gegenüber dem Erhabenen wird dem Menſchen die Unmöglichkeit klar, die Kraft des Erhabenen mit ſeiner eigenen zu vergleichen (Äſthetik auf realiſtiſcher Grundlage, Band 2, S. 9 ff.). Auch LOTZE verlangt von dem Erhabenen ein „Letztes“, ein Unüberſchreitbares (Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland, S. 331). Umgekehrt ermäßigt THEODOR LIPPS das Erhabene dahin, daß er überall, wo Einfühlung von „Kraft des Wollens und Tuns“ ſtattfindet, Erhabenes erblickt (Äſthetik, 1. Band, S. 528 ff.). Es hängt dies bei ihm damit zuſammen, daß er an der Zweiteilung „ſchön“ und „erhaben“ feſthält. Dem Schönen liegt das Gefühl von hemmungsloſem Sichausleben, von Gelingen und Genießen, dem Erhabenen das Gefühl von Wollen und Tun zugrunde. Weiterhin ſpitzt ſich aber bei Lipps das Erhabene unwillkürlich auf ein Kraftvolles von beſonderer Größe zu (S. 533 f.).

Steigerung innerhalb dieſes Typus; eine Steigerung allerdings von beſonders wichtiger Art. Wollte man das Wort „erhaben“ allein für dieſe Steigerung aufſparen, ſo würde man ſich ſtark gegen das Sprachgefühl verſündigen. Auch wäre es dann nicht leicht, einen paſſenden zuſammenfaſſenden Namen für jene Gegenſtände aufzufinden, die, wie Eiche, Löwe, Felſenenge, wohl ins ungewöhnlich Große, aber nicht ins Unendliche hinausweiſen. Tritt man dagegen auf meinen Standpunkt, dann bietet ſich für jene Steigerung des Erhabenen ungezwungen der Ausdruck „hocherhaben“ oder „unendlicherhaben“ dar. In dieſer Auffaſſung vom Erhabenen finde ich mich in prinzipieller Übereinſtimmung mit Eduard von Hartmann.[1])

Untermenſchliche Geſtalten.

Den Leſer meiner Äſthetik wird es nicht wundern, wenn der Drang ins Übermenſchliche hin auch auf die untermenſchlichen Geſtalten angewandt wird. Alles Untermenſchliche erhält ja ſeinen äſthetiſchen Wert erſt durch die eingefühlten menſchlichen Regungen und Strebungen. Demnach ſoll das Merkmal des Übermenſchlichen in ſeiner Anwendung auf Untermenſchliches beſagen, daß die menſchlichen Gefühle, zu deren Einfühlung uns die untermenſchlichen Gebilde auffordern, das Maß des Menſchlichen zu überſchreiten ſcheinen.

Ich werde im folgenden mich auch der Ausdrücke übergroß, übermäßig, übermächtig und ähnlicher bedienen. Dabei iſt aber überall ſtillſchweigend das Menſchliche als Maß feſtgehalten.

Ungewöhnlich große räumliche Erſtreckung.

4. Schon hier wird es gut ſein, einer irrigen Auffaſſung vom Erhabenen, die ſich bei Kant und von da an häufig findet, entgegenzutreten. Ich habe zwar die Frage, wie ſich das Erhabene ſinnlich zur Erſcheinung bringt, noch nicht behandelt. Doch wird jedermann auch ohne dies zugeben, daß in vielen Fällen ſich das Erhabene durch ungewöhnlich weite räumliche Erſtreckungen auszeichnet. Entweder liegt eine Größenentwicklung vor, die bis an die Grenze des Blickes reicht; oder es wird doch die gewöhnliche, normale Größe des in Frage ſtehenden Typus bedeutend überſchritten. Ich erinnere für den erſten Fall an das endlos ſich erſtreckende Meer, an den blauen

[1]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 275. Auch Fechner ſagt: „Bis zur Unendlichkeit ſich in der Erklärung des Erhabenen zu verſteigen, überlaſſe ich gern den Idealiſten“ (Vorſchule der Äſthetik, Band 2, S. 166). Sachlich ſteht auch Köſtlin auf dem gleichen Standpunkt; nur ſpart er den Ausdruck „erhaben“ ausſchließlich für das „Unmeßbare“ an Größe oder Kraft auf. Für die niedrigeren Stufen des Erhabenen gebraucht er andere Namen, wie groß, großartig, grandios, herrlich, koloſſal, enorm und dergleichen (Äſthetik, S. 106 ff., 141 ff. und ſonſt).

Himmel, an die grüne Steppe, an unüberſehbare Gletſchermaſſen. Der zweite Fall mag durch die Beiſpiele eines mächtigen Berges, eines breit dahinwogenden Stromes, einer Rieſeneiche, einer reckenhaften Brunhildengeſtalt verdeutlicht ſein.

Keine beſondere Erhabenheit der Größe.

Im Hinblick hierauf nun könnte die Anſicht entſtehen, daß es ein Erhabenes gebe, das in der ungewöhnlichen Größe als ſolcher liege, und daß dieſem Erhabenen der Größe das Erhabene der Kraft gegenüberſtehe. Doch läßt ſich leicht einſehen, daß eine ſolche Gegenüberſtellung vor jeder eindringenderen Betrachtung verſchwindet, daß das Erhabene vielmehr in allen Fällen ein Erhabenes der Kraft iſt.

Alles Erhabene: Ausdruck ſeeliſcher Kraftentfaltung

Wir ſtehen auf dem Boden der Einfühlungsäſthetik. Jedwede ſinnliche Geſtalt erhält nur dadurch äſthetiſche Bedeutung, daß wir Stimmungen, Regungen, Strebungen einfühlen und ſie in der ſinnlichen Form des Gegenſtandes unmittelbar zum Ausdruck gebracht ſehen. Jede Geſtalt alſo wird, wenn ſie äſthetiſch betrachtet wird, als Ausdruck ſeeliſcher Kraftentfaltung angeſehen. Vom Erhabenen gilt dies aber in beſonderem Maße. Denn der Gehalt des Erhabenen beſteht, wie wir geſehen haben, im Übermenſchlichen, Übermäßigen, Übermächtigen. So liegt im Gehalt des Erhabenen in ganz beſonderem Grade ſeeliſche Kraftentfaltung, ſeeliſche Auswirkung. Weite, ungewöhnliche Größenerſtreckungen machen nicht ſchon für ſich den Eindruck des Erhabenen, ſondern nur inſofern als in ihnen uns ein Hinausdrängen, Emporſtreben, ein Sichdurchringen, ein ſiegreiches Herrſchen, kurz Auswirkung von ſeeliſcher Energie offenbar zu werden ſcheint. In den Größenverhältniſſen muß etwas zu leben und ſich zu regen, zu walten und zu wirken ſcheinen. Nur dann geben ſie ſich uns als erhaben zu fühlen. Wenn man mit Kant und Schiller ein Mathematiſch- und ein Dynamiſch-Erhabenes[1]) unterſcheidet, ſo verkennt man, daß alles Erhabene, wie alles Äſthetiſche überhaupt, nur durch Einfühlung zuſtande kommt. Jene Unterſcheidung läßt erkennen, daß die Denkweiſe der formaliſtiſchen Äſthetik noch in Herrſchaft ſteht.

Der richtige Kern in der Unterſcheidung des Erhabenen der Größe.

Da muß es nun freilich Wunder nehmen, daß ſich dieſe Unterſcheidung auch bei Friedrich Viſcher findet. Er unterſcheidet innerhalb der untermenſchlichen Natur das Erhabene des Raumes, der Zeit

[1]) SCHILLER will lieber von dem Theoretiſch- und Praktiſch-Erhabenen (in der Abhandlung „Vom Erhabenen“ 1793) oder von dem Erhabenen der Erkenntnis und der Kraft (in den „Zerſtreuten Betrachtungen über verſchiedene äſthetiſche Gegenſtände“) ſprechen. Was er aber ſachlich meint, deckt ſich mit der Kantiſchen Unterſcheidung.

und der Kraft.[1]) Vielleicht ſteckt alſo doch in dieſer Unterſcheidung ein haltbarer Kern. Und bei näherer Betrachtung beſtätigt ſich dieſe Vermutung. Wenn das Erhabene der bloßen Größe und der Kraft unterſchieden wird, ſo zielt dies auf etwas Richtiges, nur verbindet ſich dieſes Richtige mit einer irrigen Vorſtellungsweiſe.

Es gibt erhabene Gegenſtände, an denen ſtarke Kraftentfaltung objektiv hervortritt. Auch abgeſehen von der äſthetiſchen Einfühlung erkennen wir dem Gegenſtand auf Grund ſeiner ſinnlichen Erſcheinung ein außergewöhnlich entwickeltes Kräfteleben zu. Die Kräfte der Natur erſcheinen uns in wilder Aufregung, in ungeheurem Wogen. In Gewitterſturm, Meeresbrandung, Waſſerfall, Vulkanausbruch treten ſolche Naturkräfte zutage. Oder es iſt menſchliche Kraft, die an der erhabenen Erſcheinung in leidenſchaftlicher Bewegung oder ungeheurer Anſpannung ſichtbar wird. Der von Liebesſchmerz Geſchüttelte, der erzürnte Bußprediger, der den Schickſalsſtürmen ehernen Widerſtand Leiſtende mögen als Beiſpiele dienen. In allen dieſen Fällen ſchreiben wir den Erſcheinungen der Natur oder des Menſchenlebens objektiv, das heißt: abgeſehen von äſthetiſcher Einfühlung, ungewöhnlich ſtarke Kraftäußerungen zu. Daneben gibt es andere erhabene Gegenſtände, die uns durch ihre ſinnliche Erſcheinung keine Veranlaſſung geben, ihnen eine ſtarke objektive Kraftbetätigung zugrunde zu legen. Dieſe Gegenſtände wirken erhaben mehr durch ihr ruhendes Sein, durch ihre einfache Form. An einer mondbeglänzten friedevollen Gebirgslandſchaft, an einem ſchweigend daſtehenden Hochwald tritt nichts hervor, das ſo unmittelbar, wie in den vorigen Beiſpielen, auf gewaltiges Wirken von Kräften hinwieſe. So ſehen wir alſo: wir ſchreiben den erhabenen Erſcheinungen bald ſtarkes objektives Kräfteleben zu, bald kommt der Eindruck des Erhabenen zuſtande, ohne daß an den Gegenſtänden ein ſtark bewegtes Kräfteleben herausträte. Und zu dieſer zweiten Gruppe erhabener Erſcheinungen gehören ohne Zweifel beſonders jene Fälle, die von Viſcher als Erhabenes des Raumes zuſammengefaßt werden. — So ungefähr würde ich den wahren Kern bezeichnen, der jener Unterſcheidung zugrunde liegt.

Das Verfehlte an dieſer Unterſcheidung.

Jetzt leuchtet auch ein, warum es verfehlt iſt, auf dieſem tatſächlich beſtehenden Unterſchied hinſichtlich der Beurteilung des objektiven Kräftelebens in den erhabenen Gegenſtänden die Gliederung des Erhabenen beruhen zu laſſen. Es wird dabei nämlich der eigentüm-

[1]) Friedrich Vischer, Über das Erhabene und Komiſche (1837), S. 52 ff. — Äſthetik, § 91 ff. — Das Schöne und die Kunſt, S. 177 f.

lich äſthetiſche Charakter des Erhabenen überſehen. Der äſthetiſche Eindruck des Erhabenen beruht auf Einfühlung. Hiermit aber iſt geſagt, daß alles Erhabene ein Erhabenes der Kraftentfaltung iſt. Auch ſolche erhabene Geſtalten, an denen keine objektive Kraftentfaltung für uns hervortritt, werden von dem Betrachter als kraftbeſeelt angeſchaut. Auch wo wir an objektive Kräfte nicht ausdrücklich denken, werden von uns Kraftregungen eingefühlt. Außerdem beſteht bei jener Einteilung des Erhabenen der böſe Übelſtand, daß die Verteilung der erhabenen Gegenſtände auf die beiden Klaſſen des Erhabenen der Kraft und Größe davon abhängen würde, ob ſich dem Betrachter bei einem Gegenſtande der Gedanke an ein objektives Vorhandenſein ſtarker Kräfte nahelegt oder nicht. Ein Naturforſcher wird vielleicht auch bei einer ruhig daliegenden Erſcheinung an die in ihr waltenden Kräfte denken; ſo wenn er etwa den ſtillen Wald, die weite Steppe, die unbewegte Meeresfläche vor ſich ſieht. Die Vorſtellung von dem objektiven Kräftewirken hängt alſo von außeräſthetiſchen Bedingungen ab. In vielen Fällen des Erhabenen iſt es ſo, daß ſie vorhanden ſein kann, aber nicht vorhanden ſein muß. Der eine denkt bei der kühn emporſtrebenden einſamen Tanne auf einer kahlen Höhe an das objektive Kräftewirken im Erdreich, in Wurzeln und Stamm der Tanne, der andere nicht. Für den Eindruck des Erhabenen iſt dies völlig gleichgültig. Da kommt es allein auf die Art der Strebungen an, die wir in Tanne und Fels hineinfühlen. Endlich aber deckt ſich, wenn ich mich auf den Standpunkt derer, die dieſe Zweiteilung machen, verſetze, das Erhabene der Größe keineswegs mit dem Gegenteil des Erhabenen der Kraft. Das Erhabene der Nicht-Kraft umfaßt augenſcheinlich auch Fälle, wo von außergewöhnlicher Größe nichts zu finden iſt. Eine Trauerweide an einem kleinen Teich in einſamer und düſterer Umgebung iſt im Sinne des Gegners kein Erhabenes der Kraft, aber ebenſowenig iſt ſie ein Erhabenes der Größe.[1])

B. Verhältnis von Gehalt und Form.

Das Verhältnis des übermenſchlichen Gehaltes zur Sinnenform.

5. Soll es ſich rechtfertigen, den übermenſchlichen Gehalt als Kern des Erhabenen anzuſehen, ſo muß darauf geachtet werden, ob ſich der übermenſchliche Gehalt in eigenartiger Sinnenform ausprägt,

[1]) Die Kantiſche Unterſcheidung des Mathematiſch- und Dynamiſch-Erhabenen iſt überaus oft kritiſiert worden. Ich hebe Lotzes (Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland, S. 327) und Hartmanns (Die deutſche Äſthetik ſeit Kant, S. 381) Kritik hervor.

und ob ihm eigenartige ſubjektive Gefühle entſprechen. Sollte beides verneint werden, ſo würde darin ein vernichtender Einwand gegen jene Aufſtellung liegen. Man würde dann ſagen dürfen: in dem übermenſchlichen Gehalt liege kein Merkmal von durchſchlagender äſthetiſcher Bedeutung. Ich faſſe zunächſt das Verhältnis des übermenſchlichen Gehaltes zur ſinnlichen Form ins Auge. Oder vom Standpunkt der Einfühlungsäſthetik ausgedrückt: ich faſſe die Art und Weiſe ins Auge, wie wir den Gehalt des Erhabenen in ſeine ſinnliche Form einfühlen.

Das Drängen des Gehaltes gegen die Form.

Geben wir uns unbefangen dem Eindruck hin, den die Verleiblichung übermenſchlichen Gehaltes auf uns macht, ſo erleben wir dabei ein gewiſſes Andrängen des Gehaltes gegen die Form, ein gewiſſes Hinausdrängen des Gehaltes über die Form. Ich will ſagen: die Kraftfülle des Erhabenen ſcheint nicht einfach in den Grenzen der ſinnlichen Form beſchloſſen zu liegen, ſie ſcheint ſich die ſinnliche Umgrenzung nicht friedlich gefallen laſſen zu wollen. Es beſteht kein behagliches und ruhevolles Einsſein von Gehalt und Form. Vielmehr hat die ſinnliche Umgrenzung etwas von Schranke gegenüber der Kraftfülle des Erhabenen an ſich. Die ſinnliche Form ſteht, ſo wie ſie ausſieht, unter dem Einfluß eines Gegenſtrebens von ſeiten des übermächtigen Gehaltes. Die ſinnliche Form macht den Eindruck, als ob ſie von dem empor- und hinausdrängenden Gehalt gewaltſam mitgeriſſen oder aber durchbrochen oder vielleicht frei emporgetragen würde, oder aber als ob ſie ſich ihm als erfolgreiche Feſſel auferlegte. Wie es ſich damit aber auch in den verſchiedenen Fällen verhalte: jedenfalls macht die ſinnliche Form den Eindruck, als ob der Gehalt ihr entgegenſtrebte, ſich gegen ſie ſpannte. Am ſtärkſten erhalten wir dieſen Eindruck dort, wo der Gehalt ins Unendliche weiſt. Man ſtelle ſich etwa das jüngſte Gericht von Michelangelo oder von Rubens vor. Aber auch wo Übermäßiges vorliegt, ohne gerade ins Unendliche zu gehen, macht die ſinnliche Form nicht den Eindruck des ruhig Umſchließenden, ſondern ſie bringt in ihrer Eigentümlichkeit das Andrängen und Hinauswollen des übermächtigen Gehaltes zum Ausdruck.

Dieſes Drängen des Gehaltes gegen die Form und über die Form hinaus iſt natürlich nicht im Sinn einer wirklichen Betätigung des Gehaltes zu verſtehen. Es gibt wohl Zuſtände in uns, wo wir, wie man zu ſagen pflegt, aus Rand und Band zu geraten, aus allen Fugen geworfen zu werden glauben, wo wir vor lauter Erregung und Leidenſchaft fürchten, berſten zu müſſen und unſer Leib uns zu

enge wird. Hier iſt das Drängen des Gehaltes gegen die Form eine ſeeliſche Wirklichkeit. Allein von ſo etwas iſt in unſerem Zuſammenhange gar nicht die Rede. Was ich vorhin gekennzeichnet habe, iſt ein reiner Einfühlungsvorgang. Die Form des erhabenen Gegenſtandes fordert uns auf, ein Gegenſtreben wider ſie, ein Hinüber- und Hinausdrängen einzufühlen. Die Form des erhabenen Gegenſtandes ſieht ſo aus, als ob der übermächtige Gehalt ſich nicht einfach und ruhig, ſondern mit der eigentümlichen Zuſchärfung in ihr verkörperte, daß er ſich gegen ſie ſtemmt, gegen ſie hindrängt, über ſie hinaus will. In dieſer Beziehung beſteht alſo das Erhabene in der Einfühlung eines gewiſſen Gegenſtrebens wider die Form. Doch vollzieht ſich dieſe Einfühlung natürlich in nichts anderes als in die Form ſelbſt hinein. Die Form ſelbſt eben ſieht ſo aus, als ob der Gehalt ſich in der Weiſe eines Gegenſtrebens wider ſie in ihr verkörperte. Ich will dieſe Eigentümlichkeit des Erhabenen kurz als Moment des Gegenſtrebens bezeichnen.

C. Formloſe, ſtrenge und freie Erhabenheit.

Mehrere Formtypen.

6. Wir haben jetzt darauf zu achten, in welchen Eigentümlichkeiten der Form ſich dieſes Moment des Gegenſtrebens zur Erſcheinung bringt. Da zeigt es ſich nun, daß dieſe Eigentümlichkeiten einen mehrfachen Typus aufweiſen. Es gibt mehrere Möglichkeiten der Art und Weiſe, wie das Andrängen des Gehaltes gegen die Form an dieſer hervortreten kann. Demgemäß laſſen ſich mehrere Arten des Erhabenen unterſcheiden. Ich will die Typen möglichſt rein und ſcharf ins Auge faſſen. Hierbei iſt von vornherein zugegeben, daß höchſt mannigfaltige Übergänge und Miſchungen zwiſchen den Typen vorkommen.

Erhabenheit an Farben und Tönen.

Bei Aufſtellung dieſer Formtypen des Erhabenen wird vor allem auf die räumliche Geſtaltung zu achten ſein. Licht und Farben ſind weit weniger geeignet, durch ſich allein das Gepräge des Erhabenen hervorzubringen. Die Farben ſtehen dem Erhabenen mit einer gewiſſen Gleichgültigkeit gegenüber. Ich will ſagen: in den Farben als ſolchen drückt ſich nicht ſo zwingend und nicht ſo bis ins Feinſte die Erhabenheit aus wie in der räumlichen Geſtalt. Die Farben bedürfen, um den Eindruck des Erhabenen zu erzeugen, in hohem Grade der Anlehnung an die räumliche Geſtalt: erſt dadurch, daß dieſe erhaben wirkt, machen auch die dazu gehörenden Farben den Eindruck des Erhabenen. Doch ſind gewiſſe Farben von ſich aus

auf das Erhabene mehr oder weniger angelegt. Violett und purpurrot haben an ſich die Tendenz ins Erhabene hin. Eintönige Farbenerſtreckungen wirken eher erhaben als buntes Vielerlei. Noch mehr kann von dem Licht als ſolchem die Wirkung des Erhabenen ausgehen. Man denke an die von der Sonne ausſtrömende Überfülle des Lichtes.[1]) Weit mehr als Licht und Farben ſind die Töne imſtande, durch ſich ſelbſt den Eindruck der Erhabenheit hervorzubringen.

Ich will die Formtypen des Erhabenen an der räumlichen Geſtaltung charakteriſieren. Von dem ſo gewonnenen Boden aus wird ſich in die Art und Weiſe, wie das Erhabene in Tönen und Farben hervortritt, leichter Einſicht bringen laſſen.

Das Erhabene der Formloſigkeit.

7. Ein erſter Fall liegt dort vor, wo die Kraftfülle des Gehaltes ſo heftig gegen die Form anzudrängen ſcheint, daß die Form zu relativer Formloſigkeit wird. Ich nenne dies das Erhabene der Formloſigkeit. Der erhabene Gegenſtand ſcheint Kräfte in ſich zu bergen, die ſo mächtig gegen die Form anſchwellen, ſich ſo ſtark gegen ſie entladen, ſich ſo wild gegen ſie empören, daß die Form bis zu gewiſſem Grade die Auflöſung der Form als Merkmal an ſich trägt. Die Form ſieht aus, als habe ſie einen gewiſſen Widerſtand leiſten wollen, dieſer Widerſtand ſei aber hinweggefegt oder zerbrochen worden.

Das Grenzenlos-Erhabene.

Die formloſe Erhabenheit kann ſich nun auf verſchiedene Weiſe äußern. Die eine Möglichkeit beſteht darin, daß die räumliche Umgrenzung ins Grenzenloſe hinausgedrängt zu ſein ſcheint. Der erhabene Gegenſtand erſtreckt ſich nach allen Richtungen oder doch nach einer Seite ſo weit, als der Blick reicht, oder wenigſtens nahezu ſoweit. Dies iſt das Grenzenlos-Erhabene. Von einer in Wahrheit unendlichen Erſtreckung kann dabei nirgends die Rede ſein. Es entſteht nur der Schein einer ſolchen: die Phantaſie verwechſelt die Erfahrung, die unſer Sehen macht, indem es mit der verſchwimmenden Ferne gleichſam ins Unbeſtimmte verläuft, mit der Unendlichkeit ſelber. In Wahrheit iſt alſo nur Verlaufen in unbeſtimmte, grenzenloſe Weite vorhanden.[2]) Das endlos weite Meer, die endlos grüne Steppe, der blaue Himmel bei Tage, der ſternenflammende Nachthimmel, auch die endloſe Tiefe der Nacht, ein ins Dunkle ſich verlierender Abgrund, die den Betrachter ringsum umgebende Gletſcherwelt ſind naheliegende Beiſpiele.

[1]) Über die Beziehung der Farben zum Erhabenen vergleiche man ZEISING, Äſthetiſche Forderungen, S. 398.

[2]) HARTMANN kommt auf dieſe Verwechſelung in intereſſanter Weiſe zu ſprechen (Philoſophie des Schönen, S. 278).

Zeigt die grenzenloſe Erſtreckung innerhalb ihrer eine Mannigfaltigkeit beſtimmter Formen, ſo kann der Eindruck des Erhabenen dadurch gefährdet werden, und es geſchieht dies um ſo eher, je deutlicher, reicher, feſſelnder die Gliederung iſt. Es kommt nämlich darauf an, ob der Betrachter ſich an die einzelnen beſtimmten Formen hingibt, ſie mit dem Auge gleichſam betont. Dann wirkt auf ihn nicht in erſter Linie die grenzenloſe Erſtreckung; dieſe tritt vor den beſtimmten einzelnen Gebilden zurück. Soll in ſolchem Fall die Wirkung des Erhabenen entſtehen, ſo muß der Betrachter über die Einzelgebilde hinwegeilen, ſie vernachläſſigen und ſich der endloſen Erſtreckung als der Hauptſache zuwenden. Ein Himmel mit ziehenden Wolken, eine grüne Ebene mit allerhand Dörfern, Kirchtürmen, Straßen, Seen, Wäldern wirken nicht mehr im Sinne der grenzenloſen Erhabenheit, ſobald ſich der Betrachter in dieſe oder jene Wolke, in dieſes Dörfchen oder jenen waldumſäumten See vertieft. Nur wenn er, über alles Beſondere hinweggleitend, ſich der durch alles Beſondere hindurchgehenden Erſtreckung zuwendet, wird ihm der Eindruck grenzenloſer Erhabenheit zuteil. Selbſtverſtändlich gelingt dies um ſo weniger, je anziehender, bedeutſamer, gewichtvoller die Einzelgebilde geſtaltet ſind, je mehr die Gliederung der Fläche die Aufmerkſamkeit auf ſich zieht. Wenn ſich inmitten der Ebene ein burggekrönter Hügel erhebt, ſo kann der Eindruck des Grenzenlos-Erhabenen, falls der Hügel nicht in weiter Entfernung liegt, nur ſchwer zuſtande kommen. Erleichternd dagegen wirkt außer der Gleichförmigkeit der Erſtreckung auch die Gleichförmigkeit der Farbe. Eine ſchneebedeckte Hügellandſchaft kann trotz aller Mannigfaltigkeit der Erhebungen den Eindruck des grenzenlos Erhabenen in ſtarkem Grade hervorbringen. Kahle, einförmige, gleichmäßig graue Hügel, längs eines Sees oder Fluſſes unabſehbar dahinziehend, können erhaben wirken, während bunter Wechſel in den Formen und Farben der Hügel dem Eindruck des Erhabenen im Wege ſteht.

Das Grenzenlos-Erhabene in der Malerei.

Das Grenzenlos-Erhabene kommt nur in der Natur zu voller Entfaltung; die Kunſt ſteht hierin weit zurück. Mag auch der Maler es noch ſo geſchickt anſtellen, um den Eindruck der Grenzenloſigkeit des Meeres, der blauen Himmelstiefe, der ſchneebedeckten Ebene uns vorzutäuſchen, ſo wird dies doch bei weitem nicht in dem Maße gelingen, wie dieſer Eindruck uns in der Wirklichkeit zuteil wird. Die im Vergleich zum Grenzenloſen verſchwindende Kleinheit der Fläche, auf der vom Maler das Grenzenloſe gleichſam eingefangen wird, bildet hierfür ein faſt unbeſiegbares Hindernis. Stehe ich am Meeresſtrande, ſo

dringt mein Auge immer weiter und weiter vor und möchte auch die letzte verschwimmende Ferne noch durchdringen. Die hierfür nötigen Einstellungen und Bewegungen des Auges fallen angesichts des gemalten Meeres weg. Es müßte der Maler daher durch die malerischen Mittel, die er bei der Behandlung des Meeres anwendet, Anschauung, Gefühl und Phantasie in uns derart anregen, daß, obgleich hier jene Leistungen des Auges fehlen, dennoch für uns der Eindruck des Grenzenlosen entsteht. Diese Ersatzleistung nun eben scheint der Kunst der malerischen Behandlung nur in geringem Grade möglich zu sein. Die Aufsuchung des Grundes oder der Gründe für diese immerhin auffallende Grenze in dem Können der Malerei würde mich von meinem Gegenstande allzuweit abführen.

Das Grenzenlos-Erhabene in der Dichtkunst.

Besser ist hier der Dichter daran. Der Dichter vermag durch die Mittel der dichterischen Darstellung unser Gefühl und unsere Phantasie derart anzuregen, daß wir in grenzenlose Weiten zu sehen glauben. Ich erinnere an Byrons Kain, in dessen zweitem Akte uns der Dichter den Eindruck grenzenloser Weiten, unendlicher Licht- und Dämmerwelten in höchstem Maße zu erzeugen weiß. Kain, mit Lucifer zuerst durch den Weltraum fliegend, dann im Reiche des Todes weilend, gibt Schilderungen, die der Phantasie einen Schwung in die weiten Wildnisse endloser Räume in einem Grade geben, wie ich dies von keiner anderen Dichtung zu rühmen weiß. Dichter, die ihren erhabenen Naturgestalten den Eindruck der Erstreckung ins Endlose zu geben wissen, sind außer Byron in besonderem Grade Shelley und Jean Paul. Aber auch an Goethes Faust ist zu erinnern: aus dem ersten Teil an die Stelle, wo Faust der untergehenden Sonne nacheilen möchte, und aus dem zweiten Teil an die klassische Walpurgisnacht, über deren Gefilde der Schauer des endlos Weiträumigen gebreitet ist. Oder man vergegenwärtige sich Klopstocks Ode „Die Frühlingsfeier“ und Schillers Gedicht „Die Größe der Welt“.

Das Wild-Erhabene.

8. Eine andere Möglichkeit, wie sich die formlose Erhabenheit äußert, liegt dort vor, wo wir den Eindruck erhalten: es habe die dem Gegenstande innewohnende Kraftfülle so heftig gegen die Form angedrängt, daß sie diese gesprengt, zerbrochen, durcheinander geworfen habe. Es ist dies das Erhabene der schroffen, zerrissenen, zerwühlten, wüsten Art. Ich werde kurz von der wilden Erhabenheit sprechen. Im Grenzenlos-Erhabenen hat die Form dem dawider drängenden Gehalt gleichsam nachgegeben, sie hat sich von ihm gleichsam ins Weite schieben lassen. Hier dagegen war die Form nicht so willfährig,

ſie leiſtete Widerſtand und wurde zerbrochen. Das Moment des Gegenſtrebens äußert ſich hier in der gewalttätigſten, draſtiſcheſten Weiſe.

Die wilde Erhabenheit fällt in ausgeſprochenſter Weiſe unter das Charakteriſtiſche. Man ſtelle ſich charakteriſtiſche, alſo etwa unterbrochene, plötzliche, jähe, emporgereckte, getürmte, zerſchlagene, zerwühlte, gepeitſchte, aufgeworfene, verzerrte Formen vor. Sobald ſolche Formen den Eindruck machen, als ob in den Gegenſtänden, die von ihnen begrenzt werden, ungeheure entfeſſelte Gewalten gehauſt, gerüttelt, zerſtört, gewütet hätten, fallen ſie unter die wilde Erhabenheit.

Beiſpiele. Wer in Pontreſina oder Zermatt weilt, braucht nicht beſonders hoch zu ſteigen und nicht beſonders tief in die Gebirgseinöden vorzudringen, um auf Wild-Erhabenes in Menge zu ſtoßen. Aber nicht nur an das Hochgebirge werden wir denken, ſondern auch an das aufgewühlte Meer mit ſeinen ſich unabläſſig neu erzeugenden und vernichtenden Wogenbergen oder auch an die Jagd ſturmgepeitſchter Wolkenungetüme und Wolkenfetzen. Aber auch die menſchliche Geſtalt kann hierher gehören. Ein von teufliſchem Hohn verzerrtes Geſicht, wutſchnaubende Gebärden, ein tobendes Handgemenge, ein Sturm auf eine Feſtung — das ſind Beiſpiele, an denen niemand das Gepräge der wilden Erhabenheit verkennen wird. Blickt man auf die bildende Kunſt, ſo gehört Rubens mit manchen Darſtellungen hierher: mit der Eber- und mit der Löwenjagd in der Münchener Pinakothek, ebenſo mit ſeinem Höllenſturz daſelbſt. Ebenſo Salvator Roſa mit ſeinen Schlachtenbildern, noch weit mehr Goya. Dieſer Künſtler iſt eine wahre Fundgrube für das Wild-Erhabene. Ich hebe etwa die Darſtellungen heraus, die er in ſeinem Radierwerke „Los Deſaſtres de la Guerra“ von den Greueln des ſpaniſchen Befreiungskrieges gibt. Der phantaſtiſch verzerrende, leidenſchaftlich empörte, mit grauſamer Luſt enthüllende Peſſimismus iſt bei Goya die formenſprengende Kraft. Aber auch myſtiſch-verzückte Glaubensinbrunſt, die ſich ſtürmiſch aller Sinnesnerven bemächtigt, kann Bilder von wilder Erhabenheit ſchaffen. Tiepolo mit zahlreichen Deckengemälden (ſo mit dem Triumph des Glaubens in der Chieſa della Pietà zu Venedig) kann hierfür als Beiſpiel dienen. Und durch wie zahlreiche Radierungen hat Klinger das Gebiet des Wild-Erhabenen bereichert!

Sieht man ſich im Gebiet der Dichtung nach Beiſpielen für das Erhabene der wilden Art um, ſo hat man nicht etwa nur an die Linienumgrenzungen zu denken, die laut ausdrücklicher oder andeutender Beſchreibung des Dichters den körperlichen Geſtalten ſeiner

Dichtung zukommen, ſondern man hat auch und vor allem auf die Phantaſiebewegungen zu achten, zu denen wir durch die Veranſchaulichung und den ganzen Gang der Stimmungen und Leidenſchaften, durch die Art des Charakteriſierens und die Kompoſition veranlaßt werden. Ich darf mich hierbei auf die ausführlichen Erörterungen berufen, zu denen mir die Betrachtung des Schönen und Charakteriſtiſchen in der Dichtung Anlaß bot (S. 41 ff.). Ein ausgezeichnetes Beiſpiel für das Wild-Erhabene bieten die Lazarus-Gedichte in Heines Romancero. Sind es nun etwa vorzugsweiſe die körperlichen Geſtalten und Vorgänge, die durch ihre phantaſieräumliche Umgrenzung dieſen Gedichten den Charakter des Zerriſſenen, Verzerrten, Zerwühlten geben? Keineswegs, ſondern es rührt dies vor allem von den Bewegungen her, in die unſere Phantaſie durch die Art der in dieſen Gedichten herrſchenden Stimmungen und Leidenſchaften und durch den künſtleriſchen Stil, in dem Heine ſie behandelt, gebracht wird. Unſere Phantaſie wird hierdurch zu Bewegungen veranlaßt, die den Charakter des Aufgewühlten, wider einander Empörten, grell Auseinanderfahrenden an ſich tragen. Ebenſo wenn wir die Lear-Tragödie, insbeſondere den dritten Akt, die Kerkerſzene in Goethes Fauſt, Schillers Räuber, namentlich die Erzählung des Franz Moor von ſeinem Traume, Byrons Belagerung von Korinth oder ſeinen Mazeppa, Jean Pauls Roquairol und Schoppe, die Dziady von Mickiewicz, Grabbes Herzog Gothland als wild-erhaben auf uns wirken laſſen, ſo kommen dabei mehr als die Phantaſieumriſſe der beſchriebenen körperlichen Erſcheinungen die Phantaſiebewegungen zur Geltung, zu denen wir durch Leidenſchaftsgehalt und Stil dieſer Dichtungen veranlaßt werden.

Das Koloſſaliſche.

9. Noch füge ich als dritte Art des Formlos-Erhabenen das Koloſſaliſche hinzu. Hier liegt der Eindruck vor: der Kraftausbruch, durch den das Erhabene entſteht, habe die Form weit über das dem Gegenſtand naturgemäß zukommende Maß hinausgetrieben und ihr hierdurch den Charakter des Rohen, Plumpen, Ungeſchlachten gegeben. Die Form hat ſich hier nicht ins Grenzenloſe verflüchtigt, ſondern es hat nur ein Anwachſen ins Ungetümartige ſtattgefunden. Hiermit iſt von vornherein zugegeben, daß die wilde Erhabenheit nicht ausgeſchloſſen iſt. Das Koloſſaliſch-Erhabene kann zugleich eine zerriſſene, zertrümmerte, zerwühlte Form haben. Ein Held von ungeheuerlicher Kraft kann vom Dichter zugleich als durch innere Kämpfe, durch Qualen und Leidenſchaften derart zerrüttet geſchildert werden, daß unſere Phantaſie durch die charakteriſierenden Worte des Dichters zu

Bewegungen ſowohl von koloſſaliſcher wie von wild-zerriſſener Art angeregt wird.

Das Koloſſaliſch-Erhabene iſt nicht dem Koloſſalen gleichzuſetzen.

Der Gebrauch, den man vielfach von dem Ausdruck „koloſſal“ macht, könnte zu dem Mißverſtändnis verleiten, als ob das Merkmal „Ausgewachſenſein der räumlichen Umgrenzung weit über das dem jeweiligen Gegenſtand normale Maß hinaus“ für ſich allein ſchon das Erhabene der koloſſaliſchen Art ausmachte. Es muß vielmehr einmal die Bedingung erfüllt ſein, daß die ungewöhnliche räumliche Größe den Typus der Unform zeigt, wie ich dies vorhin hervorgehoben habe. Und ſodann muß die allgemeine Vorausſetzung des Erhabenen zutreffen: es muß dieſes unförmliche Ausgewachſenſein ſich als Ausdruck einer übermenſchlichen Kraft darbieten. Überhaupt ſetzen alle Unterſcheidungen der verſchiedenen Typen des Erhabenen dieſe Grundbeſtimmung als gegeben voraus. Iſt dieſe Grundbeſtimmung nicht erfüllt, dann wirkt das Koloſſale ganz anders. Die Gliedmaßen eines dummen, tölpiſchen Rieſen — man denke an Faſolt und Faſner im Rheingold — machen vielmehr einen komiſchen Eindruck. Das Koloſſale wird oft im Dienſte der Komik verwendet. In der Zirkuskomik ſpielt es eine große Rolle. Ich erinnere auch an den koloſſalen Stiefelknecht und ſeine Begleitſchaft im dritten Aufzug von Viſchers Fauſt-Dichtung. In anderen Fällen wirkt das Koloſſale abſtoßend, ekelerregend oder auch erbarmungswürdig; ſo bei einem Waſſerkopf oder bei Elephantiaſis.

Das Koloſſaliſche in der Natur.

In der Natur begegnet uns das Koloſſaliſch-Erhabene beſonders häufig in ungeheuerlichen Felsgebilden, in Wogenbergen und Wolkenmaſſen. Aber auch ein bis zum Überſchwemmen angeſchwollener Strom und eine immer weiter um ſich greifende Feuersbrunſt ſind naheliegende Beiſpiele. Manche Tiere machen ſchon an ſich, das heißt: ohne daß eine Steigerung ihrer normalen Größe ins Maßloſe vorliegt, den Eindruck des Koloſſaliſchen. Ich erinnere etwa an Büffel, Nashorn, Nilpferd, Walfiſch. Um dies zu verſtehen, hat man ſich zu vergegenwärtigen, daß ſich in jedem Menſchen unwillkürlich auf Grund ſeiner Erfahrungen eine gewiſſe Vorſtellung von der Größe bildet, die naturgemäß zu dieſer oder jener Klaſſe oder Art des Tierreiches gehört. Dieſer ſo gewonnene ungefähre Maßſtab wird nun unwillkürlich an die Größe und Körpermaße des Büffels, Nilpferdes, Nashorns, Walfiſches angelegt, und da erſcheinen denn dieſe als koloſſaliſche Ausgeſtaltungen der zeugenden Natur. Sollen Tiere dieſen Eindruck machen, ſo müſſen natürlich jene beiden vorhin hervor-

gehobenen Bedingungen erfüllt ſein. Ungewöhnliche Größe zeigt zum Beiſpiel auch der Elephant. Allein hier ſteht, wenigſtens ſoweit es ſich um den zahmen Elephanten handelt, wie wir ihn in zoologiſchen Gärten ſehen, das Gutmütige, Harmloſe dem Zuſtandekommen des Eindrucks des Erhabenen entgegen. Bei den anderen genannten Typen dagegen ſpricht ſich in den koloſſalen Formen eine entfeſſelte ungeheure Naturkraft, und zwar in der Form des Drohenden, Gefährlichen, Schreckenerregenden aus. Das Koloſſale erſcheint daher hier als Träger des Erhabenen, und zwar genauer des Furchtbar-Erhabenen. Weiterhin werden wir das Furchtbar-Erhabene als eine beſondere Ausgeſtaltung des Erhabenen kennen lernen. Auch an Drachen, Einhörner, Kentauren, Titanen, Dämonen, Halbgötter, Götter und andere Fabelweſen iſt hier zu erinnern: wenn unſere Phantaſie ſie ſich vorſtellt, ſo wählt ſie, wenn nicht gewiſſe ermäßigende Bedingungen vorliegen, koloſſaliſche Formen.

Überlebensgroße Darſtellungen.

Was die bildenden Künſte betrifft, ſo liegt es nahe, zunächſt an ſtark überlebensgroße Darſtellungen der Bildhauerkunſt zu denken. Allein mit Notwendigkeit wird durch ſolche Gebilde der Eindruck des Koloſſaliſch-Erhabenen keineswegs hervorgerufen. Wenn edle weibliche Formen ſtark überlebensgroß dargeſtellt werden, ſo wird man wohl von einer koloſſalen Geſtalt ſprechen dürfen, allein in das Koloſſaliſche als eine beſondere Art des Formlos-Erhabenen gehört ſie nicht. Dazu fehlt es an der relativen Unform, zu der die Form herausgetrieben ſein muß. Es müßte bei edlen weiblichen Formen die Steigerung ins Überlebensgroße ſchon ſo weit gehen, daß in den Erſtreckungen der Glieder das Hinweggefegtſein jeder Durchbildung, alſo eine relative Unform zutage träte. Erſt dann läge das Koloſſaliſch-Erhabene in unſerem Sinne vor. Nur alſo, wenn überlebensgroße Geſtalten den Eindruck des Ungeheuerlichen, des Ungefügen, des Ungetümartigen erzeugen, gehören ſie in die dritte Unterart des Formlos-Erhabenen. Man wird daher die Zeusbüſte von Otricoli nicht hierher zählen dürfen, wohl aber beiſpielsweiſe die in demſelben Saale des Vatikan aufgeſtellte Statue des Herkules in vergoldeter Bronze von faſt vier Meter Höhe. Ebenſowenig gehört der weit überlebensgroße Kopf der Juno Ludoviſi hierher. Und Koloſſal-Büſten von Profeſſoren, Bürgermeiſtern, Miniſtern einfach ins Koloſſaliſch-Erhabene zählen zu wollen, wäre geradezu lächerlich.

Unterlebensgroße Darſtellungen.

Aber auch bei nur lebensgroßer oder unterlebensgroßer Darſtellung kann es ſehr wohl zum Eindruck des Koloſſaliſchen kommen.

Ja wenn wir von der überlebensgroßen Ausführung abſehen, gelangen wir viel unmittelbarer und ſicherer zum Koloſſaliſchen. Wir beachten jetzt nicht die optiſche Größe, die uns der Künſtler vor Augen ſtellt, ſondern die von dem Künſtler gemeinte wirkliche Größe des Gegenſtandes. Auf die vom Künſtler mit ſeiner Darſtellung dem Gegenſtande zugeſprochene Größe kommt es jetzt an. Trägt dieſe vom Künſtler gemeinte Geſtalt das Gepräge des Ungeheuerlichen, atmet ſie in ihren Umgrenzungen die Rohkraft der Natur, ſo liegt Koloſſaliſches vor, mag es auch unterlebensgroß dargeſtellt ſein. Auch bei unterlebensgroßer Ausführung kann eine Geſtalt ſo zu verſtehen ſein, daß ſie eine weit über den natürlichen Umfang hinausgehende Größe zeige. Der Rieſe Goliath wird auch bei unterlebensgroßer Darſtellung, an dem danebenſtehenden David gemeſſen, als ungeheuerlicher Rieſe erſcheinen.

Erhabenes koloſſaliſcher Art gibt uns häufig Dürer: ſo in den Holzſchnitten vom Kampf der Engel mit den Drachen, von den apokalyptiſchen Reitern oder in dem Kupferſtich mit dem ſogenannten Herkules. Dagegen würde ich ſeine Melancholie nicht hierher ziehen. Sie ſtellt ſich uns zwar als Rieſenweib dar; allein die Formen ſind doch zu ſtreng, zu gehalten, als daß man von Koloſſaliſchem in unſerem Sinne ſprechen dürfte. Vieles von Stuck wirkt koloſſaliſch; ſo ſein Lucifer, die Sünde, der Mörder, die Rivalen, der Bau der Höllenbrücke.

Das Koloſſaliſche in der Dichtkunſt.

Was die Dichtkunſt angeht, ſo hat man nicht etwa nur an die äußeren Umriſſe, die der Dichter ſeinen Geſtalten gibt, ſondern noch mehr an die Phantaſiebewegungen zu denken, zu denen wir durch die Charakteriſierung des Innenlebens der Perſonen, durch die Kompoſition und den Stil der Dichtung aufgefordert werden. Das Gleiche hatte ich ſchon bei Betrachtung des Wild-Erhabenen in der Dichtkunſt zu bemerken. Schillers Räuber ſind in der Weiſe des Koloſſaliſch-Erhabenen gedichtet. Man mag auf die Ungeheuerlichkeit der Leidenſchaften und der Denkweiſe der Hauptperſonen oder auf die ganze wüſte Welt, in der das Drama vor ſich geht, achten, man mag an den Wurf der Kompoſition oder an das Graſſe und Zyniſche der Einfälle und Bilder denken: von allen Seiten her fühlt ſich unſere Phantaſie zu unförmlichen Bewegungen veranlaßt. Daß hier das Koloſſaliſche ein Kennzeichen der ſtürmenden, kräfteübervollen Jugendlichkeit iſt, iſt eine Sache für ſich, die uns hier nichts angeht. Auch die Gedichte der Anthologie ſind zum Teil in dieſem Blöcke-wälzenden Koloſſalſtil gehalten. Das Jugenddrama Hebbels, Judith, gehört gleichfalls zum

Koloſſaliſchen. Im höchſten Grade gilt dies von der Geſtalt des Holofernes. Hier liegt der Fall vor, daß wir nicht nur die Gedanken, Begierden, Entſchlüſſe und Taten, ſondern auch die äußere Geſtalt ins Koloſſale zeichnen. Wie wenig aber eine Koloſſalgeſtalt für den koloſſaliſchen Eindruck nötig iſt, zeigt uns die Heldin dieſes Dramas. Die Abgründe ihres Gemüts, das Unerhörte ihrer Entſchlüſſe und Taten laſſen uns Judith bis ins Koloſſaliſche wachſen, obwohl wir ſie uns nicht als Koloſſalgeſtalt vorzuſtellen haben. Oder man denke daran, daß, wenn Franz Moor, wie ſo oft, von einem kleinen, hageren Schauſpieler geſpielt wird, dies nicht das geringſte Hindernis für den koloſſaliſchen Eindruck bildet, den das Innenleben dieſes Schurken hervorbringt. Aus dem modernen Roman ſei Flauberts Salambo als eine Dichtung mit zahlreichen koloſſaliſch wirkenden Schilderungen hervorgehoben. Aber auch eine ſolche Dichtung wie die Offenbarung Johannes enthält zahlreiche Geſichte, die unſere Phantaſie zu einer Tätigkeit ins Koloſſaliſche antreiben.

Übrigens muß auch bei Werken der bildenden Kunſt auf den Phantaſieſchwung geachtet werden, der von dem ſinnlichen Augenſchein ausgeht. Die Darſtellung des Künſtlers kann, auch wenn ſeine Geſtalten nicht als koloſſale gemeint ſind, dennoch derart ſein, daß unſere Phantaſie einen Stoß und einen Schwung ins Koloſſaliſche erhält. Man verſenke ſich etwa in die Schöpfungen Delacroix': auch wo er den Menſchen, die er malt, keine außergewöhnliche Größe gegeben ſehen will, erteilt er durch das leidenſchaftlich Bewegte ſeiner Darſtellung unſerer Phantaſie Stoß auf Stoß ins Koloſſaliſche hin. So iſt es in ſeiner Dante-Barke, in dem Gemetzel auf Chios, in Jeſus auf dem See Genezareth.

Daß Koloſſaliſch-Erhabenes auch in der Tonkunſt zu finden iſt, ſagt uns unſer überſchauendes Gedächtnis ſofort. Es ſei etwa an Bruckner erinnert. Als ich in der letzten Zeit ſeine dritte und achte Symphonie hörte, erſchienen mir manche Tongänge wie Felſentürme. Es iſt, als ob eine Rieſenkraft durch die Welt ſchritte und mit jedem Schritt einen ungeheuren Markſtein unvertilgbar hinſetzte. In der Baukunſt muß man ſich beſonders nach dem alten Ägypten, Aſſyrien, Indien wenden, um Beiſpiele für das Koloſſaliſch-Erhabene zu finden. In unſeren Gegenden können mächtige Burgruinen den Eindruck des Koloſſaliſch-Erhabenen in hohem Grade erwecken. Die modernen Rieſenbauten in unſeren Weltſtädten dagegen gehören nur ſelten hierher. Ihre Rieſenmäßigkeit wirkt weit häufiger ernüchternd.

Das Erhabene der verwehenden Art.

10. Noch eine vierte Unterart des Formlos-Erhabenen macht ſich geltend: das Erhabene der verwehenden Art. Hier liegt der Eindruck vor, als ob der übermächtige Gehalt mit einem Teil ſeiner Kraft, unbekümmert um die bindende Form, über deren Grenzen ins Unbeſtimmte hinausgriffe. Die Form bindet den Gehalt, aber nicht reſtlos. Mit einem Teil ſeiner Kraftfülle weht er über die Form hinaus. Und eben in dieſem Hinauswogen, Hinausrauſchen, Hinüberklingen, Hinüberzittern liegt hier das Moment des Gegenſtrebens. Die Art und Weiſe, wie die Form hier den übermächtigen Gehalt bindet, kann ſehr verſchieden ſein: es kann dies ſchon in der zerklüfteten Art des Wild-Erhabenen, aber auch etwa in der ſpäter zu betrachtenden Weiſe des Streng-Erhabenen geſchehen. Darauf kommt es hier nicht an. Die hinausdrängende Tendenz der übermächtigen Kraftfülle äußert ſich hier in jenem unbeſtimmten Hinaus und Hinüber. Der Gehalt läßt die Form hinter ſich zurück, wandelt ſich gleichſam in Muſik um und ſcheint über die Grenzen der Geſtalt ins unbeſtimmt Weite zu klingen und zu rauſchen. Es iſt dies ſo recht ein Erhabenes der romantiſchen Art.

Dichtkunſt.

Die Dichtkunſt iſt der Boden, auf dem ſich dieſe Art Erhabenheit beſonders deutlich entfaltet. Vor allem iſt dies dort der Fall, wo der übermächtige Gehalt die Geſtalt ſehnſuchtsvollen Drängens, überſchwenglichen Liebens und Glaubens trägt. Was ich meine, können des Novalis Hymnen an die Nacht zeigen. Unſere Phantaſie wird durch den Dichter ununterbrochen zum Ziehen teils enger und naher, teils weiter und ſchweifender Linien veranlaßt; doch zugleich ſcheinen die vom Dichter in uns erregten Gefühle weit über alle dieſe Grenzen hinauszuwogen und zu klingen. Die Sehnſucht nach Nacht und Traum, nach dem Reiche der Liebe, der Dichtung und der Ewigkeit verzittert ins grenzenlos Weite. Dabei aber liegt nicht etwa das Erhabene der Grenzenloſigkeit vor. Dort ſchildert der Dichter räumliche Erſtreckungen ins Grenzenloſe ſich dehnend. Hier dagegen ſind es nur Stimmungen, die über die beſtimmten Grenzen, die zu ziehen uns der Dichter auffordert, ins Unbeſtimmte hinauswehen. Oder man möge Klopſtocks Oden zur Hand nehmen und etwa „An Fanny“ (Wenn einſt ich tot bin) oder „Die frühen Gräber“ leſen. Von Goethe kann Ganymed als bezeichnendes Beiſpiel gelten. Aber auch ein ſolcher Lyriker wie Viktor Hugo gehört hierher. Man nehme etwa ſeine Napoleon-Gedichte. Freilich haben ſie etwas ehern Geprägtes, monumental Gebautes. Aber dies ſteht nicht im Widerſpruch mit dem Erhabenen der verwehenden Art; denn die phantaſtiſche, helldunkle, prachtfunkelnde

Leidenſchaft, von der dieſe Gedichte voll ſind, verbreitet um alle Umriſſe weite, unabſehbare Dämmerungen, ſo daß ſie ins Geiſterhafte hinauszuwehen ſcheinen. Stefan George kann gleichfalls hier erwähnt werden. Seine Gedichte ſind wohl aus harten und ſchweren Bauſteinen zuſammengefügt; allein zugleich leben in ihnen geheimnisvolle, heiße, trunkene, traumhafte, müde Stimmungen, die über die feſtgezogenen Umgrenzungen hinaus ins Dunkle verzittern. Kein Dichter aber iſt hier wohl mit ſolchem Nachdruck zu nennen wie Jean Paul. Er beſitzt wie kaum ein anderer die Kunſt, wahre Fluten überſchwenglicher Stimmungen ins Weite und Hohe und Endloſe rauſchen zu laſſen.

Bildende Künſte.

In den bildenden Künſten zeigt ſich dieſe Art Erhabenheit weniger entwickelt; doch können Klingers Radierungen dartun, in welchem Grade doch auch hier ein ſolches Hinüberklingen und Hinüberwehen möglich iſt. Die Tonkunſt wiederum kann dieſe Art Erhabenheit darum nicht deutlich entfalten, weil ihr dieſes Hinauswehen der Stimmungen durchweg eigentümlich iſt.

Das Erhabene der ſtrengen Art.

11. Dem Formlos-Erhabenen ſtelle ich das Erhabene der ſtrengen Art gegenüber. Hier iſt die Einfühlung eine weſentlich andere. Hier liegt der Eindruck vor, als ob der hinausdrängende übermächtige Gehalt zurückgedrängt, gebändigt, in Maß und Ordnung gebracht würde. Im Formlos-Erhabenen wurde die Form entweder weit und weiter hinausgedrängt oder aber zerſprengt. In keinem Falle wurde dort die Form als ausgeſtattet mit der Kraft angeſehen, den übermächtigen Gehalt zurückzuhalten, zu zügeln, ſeiner Herr zu werden. Hier dagegen macht die umgrenzende Form den Eindruck, als ob ihr die Kraft innewohnte, den vorſtürmenden Gehalt in feſtes Maß zu bannen, ihm Ruhe, Ordnung und Haltung aufzuerlegen, ihn mit überlegener Macht zu prägen und zu umzirken. Das Streng-Erhabene iſt daher nicht, wie das Formlos-Erhabene, ſeiner Natur nach auf ungewöhnliche Größe angelegt. Auch Gegenſtände, die unter dem Durchſchnitt der Größe ihrer Gattung bleiben, können ſtreng-erhaben wirken. Napoleon bot trotz ſeiner kleinen Geſtalt unzählige Male in ſeinem Leben einen erhabenen Anblick dar. Auch Caeſar und Friedrich der Große waren von kleiner Geſtalt.

Die Formen des Streng-Erhabenen.

Das Streng-Erhabene kennzeichnet ſich ſonach durch Formen, in denen ſich Ruhe, Feſtigkeit, Folgerichtigkeit ausſpricht, in denen ſtraffes Zuſammenhalten, kraftvolles Verknüpfen, einheitliches Prägen zum Ausdruck kommt. Es entſpricht daher durchaus der Natur des Streng-Erhabenen, daß in ſeinen Formen Regelmäßigkeit und entſchiedene

Maßverhältniſſe zutage treten. Doch iſt dies keineswegs gefordert. Jene Feſtigkeit und Straffheit der Form kann auch durch unregelmäßige, eigenwillige, ruck- und ſtoßartige Linien erzeugt werden. Das Streng-Erhabene kann ſomit nach der Seite des Formſchönen, aber ebenſoſehr auch nach der Richtung des Charakteriſtiſchen hin liegen. Beide Typen ſind innerhalb gewiſſer Grenzen mit dem Streng-Erhabenen verträglich. Dagegen ſteht alles nachläſſige Sichgehenlaſſen, alles ſorgloſe Hin und Her zu dem Streng-Erhabenen ebenſoſehr in Gegenſatz wie alle leidenſchaftserfüllte Wildheit der Linien. Die Formen des Streng-Erhabenen zeigen entſchiedene Zielbewußtheit, ein Sich-in-der-Hand-Behalten. Das Streng-Erhabene iſt ſo recht das Erhabene der herben Männlichkeit. Alles Nachgiebige, Fahrige, aus Rand und Band Geratene iſt durch die Formen des Streng-Erhabenen mit Betonung abgewieſen.

Beiſpiele aus der bildenden Kunſt.

Lenkt man ſeine Blicke auf die Bildnerei des Quattrocento, ſo treten einem Donatellos Gattamelata- und Verrocchios Colleoni-Reiterdenkmal als zwei hervorragende Beiſpiele vor Augen. Feldherr und Roß zeigen in beiden Fällen ſtraffe Bändigung ungeheurer Lebenskräfte durch wuchtige und ruhige Formen. Michelangelo bietet in den meiſten Werken Beiſpiele für das Streng-Erhabene: man mag an ſeinen David oder Moſes, an die Medici-Statuen oder an die Brutusbüſte denken. Und daß die Fresken der Sixtina zum großen Teil hierher gehören, ſagt ſich gleichfalls jeder von ſelbſt. Doch neigt im übrigen die Malerei des Cinquecento bei weitem nicht ſo ſehr zum Streng-Erhabenen als die der Trecentiſten und Quattrocentiſten. Giottos Wandbilder in der Arenakapelle zu Padua, die das Leben Marias und Jeſu darſtellen, machen den Eindruck, als ob in den Formen eine ſparſam ſich ausgebende, dem Weſenhaften zugewandte, keuſche und zugleich wuchtige Kraft waltete, die den tiefen, glühenden Inhalt bezwungen hat. Oder man nehme Mantegna: ſeine Jakobus- und Chriſtophorusbilder in Padua, ebenſo der Triumphzug Caeſars führen mit aller Entſchiedenheit die Sprache des Streng-Erhabenen. Es iſt, als ob der Künſtler die ihm aus unerſchöpflichem Schaffensborn emporſteigenden Geſichte mit wahrhaft eherner Kraft bezwänge. Aus der Überfülle, die ſich an Beiſpielen darbietet, ſei noch der Genter Altar der beiden van Eyck erwähnt: mit einem Teil ſeiner Geſtalten, vor allem mit Gott-Vater, gehört er entſchieden hierher. Die moderne Malerei mag durch den Hinweis auf die Landſchaften Segantinis vertreten ſein.

Beiſpiele aus der Dichtkunſt.

In der Dichtkunſt ragen als Meiſter ſtrenger Erhabenheit Äſchylos wie Dante, Beowulf wie Nibelungenlied, Camoens wie Milton hervor.

Nicht natürlich als ob ich meinte, alles in ihren Schöpfungen trage dieses Gepräge. Es kommt auch Erhabenes von anderer Art und Nicht-erhabenes in ihnen vor. Aber am meisten charakteristisch für sie ist das Schaffen in der Weise des Streng-Erhabenen. Von Shakespeares Gestalten vertreten nicht wenige diesen Typus: Coriolan, Brutus, Heinrich der Vierte, Macbeth und andere. Goethe hat die Gestalt der Helena im Stil des Streng-Erhabenen geschaffen. Freilich sieht jedermann sofort, daß es innerhalb des Streng-Erhabenen wieder viele Abstufungen gibt. Welch ein Unterschied zwischen Äschylos und Goethes Helena! Auch gibt es mannigfache Übergänge, beispielsweise zwischen Wild- und Streng-Erhabenem. Kleists Penthesilea und Hermannsschlacht möchte ich einem solchen Übergange zurechnen.

Hinsichtlich des Streng-Erhabenen in der Dichtkunst ist noch folgendes zu bemerken. Der sprachlichen Ausgestaltung nach kann eine Dichtung dem Streng-Erhabenen zugehören, während sie der Phantasiegestaltung nach in eine andere Art des Erhabenen fallen kann. Man denke an die Ode. Die stimmungssymbolische Beseelung, zu der der Strophenbau der Ode auffordert, liegt in der Richtung des Streng-Erhabenen. Doch aber kann der dichterische Gehalt einer Ode einer anderen Art des Erhabenen angehören; er kann beispielsweise, wie in so vielen Oden Klopstocks, den Charakter des Verwehend-Erhabenen tragen. Und ich will keineswegs behaupten, daß diese Zugehörigkeit zu zwei Formen des Erhabenen, je nachdem man den sprachlichen Aufbau oder die Phantasiegestaltung in Betracht zieht, notwendig ein dichterischer Mangel ist. Nebenbei bemerkt, kann der Eindruck des Strophenbaues der Ode unter Umständen aber auch aus dem Umkreis des Erhabenen abgelenkt werden. Es gibt nämlich genug Oden mit anmutigem, lieblichem, leichtem Gehalt. Ich erinnere an Höltys idyllisch-sanfte, mondscheinartig-süße Oden. Unter dem Einfluß des wehmutsweich lieblichen Gehaltes gewinnt auch die an sich auf den Eindruck des Streng-Erhabenen angelegte Odenform einen anderen Stimmungscharakter: sie erscheint nun als ein Gefüge von strenger Zierlichkeit.

Das Erhabene der freien Art.

12. Zu der formlosen und der strengen Erhabenheit tritt als dritter Typus die **freie Erhabenheit** hinzu. Sie stellt in gewisser Weise eine Verbindung der formlosen und der strengen Erhabenheit dar. Mit der **formlosen** Erhabenheit ist sie insofern verwandt, als auch ihr das zügelnde, bändigende Entgegentreten der siegreichen Form gegen den vordrängenden Gehalt fehlt. Und mit der **strengen** Erhabenheit hat sie dies gemeinsam, daß auch bei ihr von einem Fortgerissen- oder

Durchbrochenwerden der widerſtandsfähigen Form durch den ſiegreich vordrängenden Gehalt keine Rede iſt. In der freien Erhabenheit gehen vielmehr Gehalt und Form Hand in Hand: der übermächtige Gehalt drängt frei und leicht hinaus, und die Form gibt ihm dabei gern und ungezwungen nach. Die dem Gegenſtand innewohnende Kraftfülle hat alles Wilde, Wüſte, Zerſtörende abgelegt, ſie hat ſich verhältnismäßig geklärt und beruhigt, ihr Brauſen und Schäumen geläutert, ſie lebt ſich aber gleichwohl machtvoll aus. So kann ihr die Form frei und ſelig folgen; ſie ſcheint, indem ſie dies tut, nur ihrem eigenen Geſetze zu gehorchen. Weder vergewaltigt der Gehalt die Form, noch dieſe jenen; ſondern von ſich aus ſind beide in froher Übereinſtimmung. Ich brauche nicht hinzuzufügen, daß mit dem allen nur der Eindruck beſchrieben iſt, den wir durch Einfühlung erhalten.

Die Linien, in denen das Frei-Erhabene verläuft, ſind ſehr verſchiedenartig, doch iſt ihnen der Charakter freien, zwangloſen Schwunges, lebhaften Sichgehenlaſſens, heiterer Macht eigentümlich. Markige Wucht, zuſammenpackende Knappheit, unerbittliche Folgerichtigkeit ſtehen in äußerſtem Gegenſatz dazu.

Beiſpiele aus der bildenden Kunſt.

Raffaels Schule von Athen kann als Beiſpiel dienen. Die Gliederung jeder einzelnen Gruppe, die Beziehungen der Gruppen untereinander, ihre Anordnung in der Halle, auf der Freitreppe und im unteren Raume, die Architektur, von der alle Gruppen umfaßt werden — dies alles zeigt einen derart klaren, leichten, ſeligen Fluß der Linien, daß wir den Eindruck erhalten: es ſeien die Linien dem Schwunge des machtvollen Gehaltes willig gefolgt. Das Aufſtreben und Sichausweiten des eine ganze Welt von bedeutſamſten Kräften darſtellenden Gehaltes und die in Grenzen ſchließende Form — beides ſcheint hier ungezwungen zuſammenzutreffen. Nicht nur Raffael, ſondern die ganze Kunſt des Cinquecento bietet für die freie Erhabenheit eine Fülle vortrefflicher Beiſpiele. Ich greife aus Tizian die Himmelfahrt Marias in der Akademie zu Venedig, aus Tintoretto die verſchiedenen Kreuzigungsbilder, aus Fra Bartolommeo die Beweinung Chriſti in der Akademie zu Florenz heraus. In anderen Fällen iſt zu urteilen, daß das Erhabene ſich in der Mitte zwiſchen ſtrenger und freier Art befindet; ſo etwa angeſichts der Madonna della Vittoria von Mantegna im Louvre oder der Madonna von Giorgione im Dom zu Caſtelfranco. Aber die freie Erhabenheit iſt nicht etwa auf die Kunſt der italieniſchen Renaiſſance beſchränkt. Bei Rubens beiſpielsweiſe begegnet ſie uns überaus oft. Ich erinnere an den Ildefonſo-Altar oder an den Gekreuzigten im

Antwerpener Muſeum. Von modernen Schöpfungen der bildenden Kunſt drängt ſich mir zu allermeiſt Klingers Gemälde in der Aula der Leipziger Univerſität auf. In dieſem ebenſo monumentalen wie muſikaliſchen, ebenſo durchſichtigen wie tiefſinnigen, ebenſo klaſſiſchen wie romantiſchen Werke hat ſich Klinger zu der höchſten Höhe freier Erhabenheit durchgearbeitet. Im übrigen ſcheint mir die moderne Malerei, ſoweit ſie überhaupt erhabener Art iſt, bei weitem öfter die Richtung auf das Streng- und das Wild-Erhabene als auf das Frei-Erhabene einzuſchlagen. Greiners Odyſſeusbild im Leipziger Muſeum gehört dem Streng-Erhabenen an; Fritz Erlers Sonnwendfeier ebendaſelbſt neigt dem Wild- und zugleich dem Verwehend-Erhabenen zu.

Beiſpiele aus der Dichtkunſt.

Kaum ein anderer Dichter iſt hier mit ſolchem Nachdruck zu nennen wie Schiller in den Dichtungen ſeiner Reife. In dieſen Dichtungen lebt eine große, weite, feheriſch emporſtrebende, klare, und doch ſchwärmeriſch beflügelte Seele, und wie von ſelbſt, in wechſelſeitigem Entgegenkommen, ſpricht ſich dieſe Seele in den mächtigen Wellenlinien aus, die für ſeine Darſtellung ſo charakteriſtiſch ſind. Aber auch ein Dichter wie Richard Wagner gehört hierher. Der Ring des Nibelungen, ſo grundverſchieden er im Stile von Schillers Dramen iſt, macht doch auch den Eindruck, daß die Linien, in denen ſich die Darſtellung bewegt, dem übermächtigen Drange und Schwunge ſeines Genius freiwillig und leicht gefolgt ſind. Die moderne Lyrik trägt häufig das Gepräge freier Erhabenheit: man ſchlage etwa die Gedichte „Triumph des Lebens“ von Julius Hart oder delle Grazies „Gedichte“ auf, und man wird zahlreiche vortreffliche Proben der freien Erhabenheit finden.

Beiſpiele aus Bau- und Tonkunſt.

In der Baukunſt, dieſem eigenſten Gebiete des Erhabenen, findet ſich ſtrenge und freie Erhabenheit in zahlloſen Ausprägungen und Übergängen. Niemand kann zweifeln, daß von den Gegenſätzen des doriſchen und joniſchen, des romaniſchen und gotiſchen, des Hochrenaiſſance- und Frührenaiſſance-Stiles jeweilig das erſte Glied mehr dem Streng-Erhabenen, das zweite mehr dem Frei-Erhabenen zuneigt. Natürlich ſoll mit dieſer Einordnung in Bauſch und Bogen nicht ſchon über jedes dahin gehörige Kunſtwerk geurteilt ſein; jedes einzelne Bauwerk iſt für ſich zu betrachten. Nur ſoviel ſollte geſagt ſein, daß von den genannten Stilen der eine für die Entfaltung des Streng-, der andere für die des Frei-Erhabenen beſonders angelegt iſt.

So wird auch niemand im Zweifel ſein, daß Bach und Händel der ſtrengen, Beethoven etwa und Schumann der freien Erhabenheit angehören. Natürlich kann auch derſelbe Meiſter bald mehr in der

Weiſe des Streng-, bald mehr in der des Frei-Erhabenen ſchaffen. In den Symphonien von Brahms herrſcht bald die eine, bald die andere Art der Erhabenheit.

Übergänge.

Es liegt in der Natur der Sache, daß zwiſchen den Arten des Erhabenen mannigfache Übergänge ſtattfinden. So finde ich zum Beiſpiel Botticelli häufig in der Mitte zwiſchen ſtrenger und freier Erhabenheit. Aber gewiſſe Weiſen des Erhabenen können auch in ihrer ausgeſprochenen, entwickelten Eigenart zugleich, das heißt: an denſelben Formen desſelben Gegenſtandes, vorkommen. So liegt es in der Natur der verwehenden Erhabenheit, daß ſie eine der anderen Arten der Erhabenheit ſchon vorausſetzt; etwa das Wild- oder das Streng-Erhabene. So kann auch das Koloſſaliſch-Erhabene zugleich Erhabenheit der zerriſſenen oder wilden Art zeigen. Unter Nummer 9 und 10 war von dieſen beiden Verbindungen ſchon die Rede.

D. Kritiſche Bemerkungen.

Wichtigkeit des Momentes des Gegenſtrebens.

13. Die hier verſuchte Gliederung des Erhabenen halte ich für entſcheidend. Sie iſt auf die Eigentümlichkeit des Verhältniſſes von Gehalt und Form im Erhabenen gegründet; und die Eigentümlichkeit dieſes Verhältniſſes macht das Allereigentümlichſte am Erhabenen aus. Das Moment des Gegenſtrebens, wie ich dieſe Eigentümlichkeit nannte, iſt der intimſte Kern des Erhabenen. Und gerade dieſe innerſte Eigentümlichkeit des Erhabenen wird meiſtens nicht gehörig gewürdigt, wo nicht gänzlich überſehen. Man pflegt ſich bei Charakteriſierung des Erhabenen meiſtenteils nur an zweierlei zu halten: an das Übermäßige und Grenzenloſe und an die im Betrachter erregten Gefühle.

Wodurch erhält denn die Heraushebung des Erhabenen aus dem Umkreis des Äſthetiſchen ihre eigentliche Berechtigung? Nicht ſchon durch das Übermächtige des Gehalts, auch nicht durch die Eigentümlichkeit der ſubjektiven Zuſtandsgefühle, ſondern allererſt durch das Eigenartige der Einfühlung des übermächtigen Gehaltes in die Form und die dadurch bedingten Formeigentümlichkeiten. Auf dieſe Weiſe wird für das Erhabene die Frage entſcheidend, wie von der Einfühlung die Einheit von Form und Gehalt vollzogen wird. Mit anderen Worten: die erſte Grundnorm verwirklicht ſich im Erhabenen in eigenartiger Weiſe. Und dieſe Eigenart beſteht eben in der Betätigung jenes Momentes des Gegenſtrebens. Die Einfühlung des Gehaltes in die Form vollzieht ſich im Erhabenen mit der Betonung, daß der Gehalt in der Weiſe des Gegenſtrebens gegen die Form in

dieſe eingefühlt wird. Fehlt in der Charakteriſierung, die man vom Erhabenen gibt, die Hervorhebung dieſer Eigentümlichkeit des Einfühlens oder — anders ausgedrückt — dieſes Gegenſtrebens von Gehalt und Form, ſo ſcheint alles, was über das Erhabene vorgebracht wird, enthalte es auch noch ſo viel Vortreffliches und Geiſtvolles, doch auf der Oberfläche zu bleiben.

Verhältnis meiner Auffaſſung zu Friedrich Viſcher.

Ich kann die hier durchgeführte Auffaſſung als eine Umbildung des von Friedrich Viſcher vertretenen Standpunktes bezeichnen. Viſcher läßt das Erhabene dadurch entſtehen, daß ſich die Idee aus der ruhigen Einheit mit der Form „losreißt“, daß die Idee das Bild „überwächſt“, über die Grenze des Bildes übergreift und dem Bilde das Unendliche gegenüberhält. „Das Erhabene iſt in Einem geformt und formlos.“ „Die Form wird im Erhabenen zugleich geſetzt und aufgehoben.“ [1]) Man fühlt aus dieſen Worten ſogleich eine gewiſſe Verwandtſchaft zwiſchen meiner und Viſchers Auffaſſung heraus. Die Sache iſt eben die, daß ich das, was Viſcher ſpekulativ und dialektiſch verſteht, ins Erſcheinungsmäßige und Pſychologiſche, in die Tatſächlichkeit der Einfühlung und Formbeſchaffenheit umſetze. Viſcher will nur ſagen, daß im Erhabenen die Idee „in einem negativen Verhältnis zur Gegenſtändlichkeit“ ſteht, daß die ſinnliche Form gegen die Idee „verſchwindet“, und daß doch zugleich der ſinnliche Gegenſtand „weſentliche Erſcheinung der Idee“ iſt.[2]) Ich dagegen meine ein einfühlungsmäßiges Erleben jenes gegenſtrebenden Momentes und ein Hervortreten dieſes eingefühlten Momentes in beſtimmten Eigentümlichkeiten der Form.

Einteilung des Erhabenen vom Inhalt aus.

Die Vernachläſſigung der Eigentümlichkeit des Einfühlens bei Charakteriſierung des Erhabenen hat unvermeidlich zur Folge, daß die Einteilung, die man dem Erhabenen gibt, nicht genug in die Tiefe dringt. Faſt überall wird die Einteilung des Erhabenen vom Inhalte aus ins Werk geſetzt. Dies geſchieht beiſpielsweiſe dort, wo ein poſitiv und ein negativ Erhabenes unterſchieden wird. Nach Viſcher iſt das Erhabene poſitiv, inſofern die Idee als eine überlegene Macht im Sinnlichen und Endlichen wirkt, negativ, inſofern die Idee das Sinnliche und Endliche vernichtet. Was den Menſchen betrifft, ſo

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, § 83 ff.

[2]) Friedrich Vischer, Äſthetik, § 84. Über das Erhabene und Komiſche, S. 43. Noch weiter geht Weisse, der im Erhabenen den unendlichen Inhalt die Grenzen der ſinnlichen Erſcheinung derart durchbrechen läßt, daß das Unendliche nur an den ſinnlichen Dingen, aber nicht in ihnen zur Erſcheinung kommt (Syſtem der Äſthetik, herausgegeben von Rudolf Seydel. Leipzig 1872. S. 21).

liegt das poſitiv Erhabene in dem energiſchen Handeln des Subjekts, das negativ Erhabene in der im Leiden ſich offenbarenden Willenskraft.[1]) Gleichfalls eine im Inhaltlichen ſich haltende Einteilung iſt es, wenn Viſcher das Erhabene der Leidenſchaft, das des böſen und das des guten Willens unterſcheidet.[2]) Beſonders wenig auf die Form achtet Zeiſing. So hat denn auch die von ihm gegebene Gliederung in die extenſive, numeriſche und dynamiſche Erhabenheit ſamt den Unterabteilungen durchaus ihren Urſprung in inhaltlichen Geſichtspunkten.[3]) Hartmann verfolgt das Erhabene auf den verſchiedenen „Konkretionsſtufen“: von der Stufe des ſinnlich Angenehmen angefangen bis zur Stufe der individuellen Geiſtigkeit.[4]) Auch hier ſind es durchgehends Inhaltsunterſchiede, die die Einteilung begründen.

Ungewöhnliche Größe iſt kein Erfordernis.

Indem die Gliederung des Erhabenen, wie dies hier geſchah, die Eigentümlichkeit der Einfühlung in das Erhabene zum Einteilungsgrunde macht, entſteht eine weit intimere Einteilung dieſes Gebietes. Jeder der Typen des Erhabenen kennzeichnet ſich durch eine beſtimmte Art der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung und eine ihr entſprechende räumliche Umgrenzung. Wäre man dem Erhabenen in die ſo entſpringenden Arten gefolgt, ſo würde ſich unmöglich eine gewiſſe irrige Anſicht über das Verhältnis des Erhabenen zu der räumlichen Erſtreckung ſo häufig finden. Ich meine die Behauptung, daß dem Erhabenen eine gewiſſe ungewöhnliche Größe weſentlich ſei. Bei Kant beſteht ſogar die Neigung, den Eindruck des Erhabenen von einem ſinnlichen Unendlichen oder doch unüberſchaubar Großen abhängig zu machen.[5]) Aus der ſpekulativen Äſthetik hebe ich Zeiſing hervor. Er ſieht in der Größe eine „Grundbedingung der Erhabenheit“, und zwar wird eine Größe dadurch erhaben, „daß ſie uns als unermeßlich erſcheint“.[6]) Aber auch noch bei Deſſoir finde ich den Satz: „Es genügt nicht, um einen Gegenſtand erhaben zu machen, daß er viel größer ſei als ſeine Umgebung, ſondern er muß ſo groß

[1]) Friedrich Viſcher, Über das Erhabene und Komiſche, S. 47 ff., 73 ff. Auch indem Lipps das negativ Erhabene auf das poſitiv Erhabene zurückführt (Äſthetik, 1. Band, S. 535 ff.), bewegen ſich ſeine Gedanken um inhaltliche Beſtimmungen.

[2]) Friedrich Viſcher, Äſthetik, § 105 ff.

[3]) Zeiſing, Äſthetiſche Forſchungen, S. 367 ff. Übrigens enthält die eingehende Behandlung, die Zeiſing von den Arten und Unterarten des Erhabenen gibt, trotz verfehlter Hauptgeſichtspunkte doch viel Intereſſantes.

[4]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 276 ff.

[5]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 25 ff. (Reclam, S. 100 ff.).

[6]) Zeiſing, Äſthetiſche Forſchungen, S. 360 ff.

ſein, daß er an das Unendliche grenzt, und das iſt nur von einer gewiſſen Quantität ab möglich.“ [1]) Wir haben vielmehr bei unſerer Wanderung durch das Erhabene geſehen, daß nur zwei Weiſen des Formlos-Erhabenen — das Erhabene der grenzenloſen und das der koloſſaliſchen Art — notwendig an eine ungewöhnlich große räumliche Ausdehnung gebunden ſind. Alle anderen Arten des Erhabenen können ſich auch bei ſehr beſchränktem räumlichen Umfang entfalten. Auch ein Kind kann erhaben wirken; man vergegenwärtige ſich das Jeſuskind in der Sixtiniſchen Madonna. Und der Zwerg Alberich iſt eine geradezu furchtbar-erhabene Erſcheinung. Worauf es allein ankommt, das iſt die übermächtige Kraft, und dieſe bedarf, je durchgeiſtigter ſie iſt, um ſo weniger einer ungewöhnlich großen Geſtalt. Hierüber hat Hartmann einſichtsvolle Ausführungen gegeben.[2])

Das Erhabene des Gemüts-, Phantaſie- und Gedankenlebens.

14. Will man im übrigen das Erhabene ſeinem Inhalte nach einteilen, ſo wird man, was die Menſchenwelt anlangt, nicht bloß, wie Viſcher tut, das Leidenſchafts- und Willensleben heranzuziehen haben, ſondern es müßte neben dem Erhabenen der Leidenſchaft, des böſen und des guten Willens auch ein Erhabenes des Gemüts, der Phantaſie und der Gedankentätigkeit unterſchieden werden. Schon in Nummer 2 habe ich dieſen Punkt berührt.

Das Erhabene des Gemüts kann ſich als ein beſonders entwickeltes Tief- und Schwernehmen der Lebensſchickſale, als eine vielleicht bis zur Gefährlichkeit geſteigerte religiöſe Glut, als ein Überſtrömen in Sentimentalität und Schwärmerei äußern. Die Geſtalt der Libuſſa bei Grillparzer iſt ins Erhabene gezeichnet, und doch iſt Libuſſa nichts weniger als leidenſchaftlich und willensſtark; wodurch ſie erhaben wirkt, das iſt die Stärke der Innerlichkeit ihrer zarten, ſcheuen, blumenhaften Seele. Jean Paul hat zahlreiche weibliche Geſtalten (beiſpielsweiſe Klotilde und Liane), die durch ihre überſchwenglichen Gefühlsvergeiſtigungen und ihre überirdiſchen Wünſche und Ahnungen ins Erhabene emporragen. Und wirken nicht Peruginos Bilder teilweiſe erhaben? Ich erinnere etwa an ſein Kreuzigungs-Fresko in Florenz. Da iſt nichts von männlichem Wollen und großer Leidenſchaft zu entdecken. Der Eindruck des Erhabenen geht von der unausſchöpfbaren Tiefe der Gefühle des ſtillen Friedens und des ſchwärmeriſch innigen Glaubens aus, die aus den Geſtalten und der Kompoſition des Gemäldes zu uns ſprechen.

[1]) Max Dessoir, Äſthetik und allgemeine Kunſtwiſſenſchaft, S. 206.

[2]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 285 ff.

Das Erhabene des Phantaſielebens tritt beſonders an Künſtlern hervor. Wer kann ſich Raffael in ſeinem künſtleriſchen Schauen und Schaffen vorſtellen, ohne ihm die Weihe der Erhabenheit zu geben? Wenn die Künſtler, die Heinſe im Ardinghello oder Gobineau in der Renaiſſance ſchildert, von dem Zauber des Erhabenen umkleidet ſind, ſo kommt dies zum großen Teil von der Kraftfülle her, die ſich in ihrem Phantaſieleben ausſpricht. Oder ich erinnere an Hellriegel in Gerhart Hauptmanns Pippadrama: dieſer kindiſche, träumende, ſelige Phantaſiemenſch iſt durchaus eine Geſtalt erhabenen Stils. Auch der Kapellmeiſter Kreisler bei Hoffmann fällt dem Leſer vielleicht hier ein.

Und endlich das Erhabene des Gedankenlebens. Wer ſich Pythagoras oder Plato, Spinoza oder Kant als in tiefes einſames Sinnen verloren vorſtellt, kann dies nur in der Weiſe des Erhabenen tun. Aus der bildenden Kunſt fällt hier jedermann wohl vor allem Raffaels Schule von Athen ein. Die Erhabenheit des Goetheſchen Fauſt in den philoſophiſchen Szenen des erſten Teils beruht weſentlich, wenn auch nicht ausſchließlich, auf der titaniſchen Kühnheit ſeiner Gedankenwelt. Dasſelbe gilt von Byrons Manfred. Mitwirkend tritt dieſe Art Erhabenheit auch in dem Glockengießer Heinrich bei Gerhart Hauptmann auf. Von den Geſtalten Ibſens gehören Brand, Kaiſer Julian, Johannes Rosmer hierher. Häufig iſt der Fall, daß das Erhabene des Gemüts, das Erhabene des Phantaſie- und das des Gedankenlebens zuſammenwirken, während der Wille nichts weniger als erhaben, vielleicht ſogar in krankhaftem Grade unentwickelt iſt. Ich erinnere an Hamlet, an Kaiſer Rudolf im Bruderzwiſt bei Grillparzer, an Emanuel in Jean Pauls Heſperus.

E. Einteilung des Erhabenen von den kleinen Zügen aus.

Die kleinen Züge.

15. Noch eine Seite an der Formgeſtaltung des Erhabenen erſcheint mir beachtenswert. In welchem Verhältnis, ſo frage ich, ſteht die Ausgeſtaltung der Form in die kleinen und feinen Züge, in den Reichtum des Individuellen zum Erhabenen? Iſt das Vorwiegen oder Zurücktreten, das Vorhandenſein oder Nichtvorhandenſein ſolcher kleiner Züge ein für das Erhabene als ſolches gleichgültiger Umſtand? Oder beſtehen in dieſer Hinſicht charakteriſtiſche und bedeutſame Beziehungen?

Daß ſolche Beziehungen beſtehen, iſt leicht einzuſehen. Drei Fälle ſind, ſoviel ich überſchaue, zu unterſcheiden.

Das Erhabene der

Einmal iſt es für das Erhabene charakteriſtiſch, wenn kleine Züge in verſchwindender Zahl oder überhaupt nicht vorhanden ſind. Nur

große, mächtige, wuchtige Züge treten hervor, alles Kleine, Feine, alles Vielerlei, alles Auslaufen in Schmuck und Putz, in Verwicklung und ſorgfältige Durchbildung iſt getilgt, die einfachen, entſchieden hervortretenden Grundlinien ſind von dem allen entlaſtet. Ich will in dieſem Fall von dem Erhabenen der fehlenden Kleingliederung ſprechen. fehlenden Kleingliederung.

Dabei ſind wieder zwei Möglichkeiten zu unterſcheiden. Entweder nämlich vollzieht ſich die Einfühlung folgendermaßen. Die übermächtige Kraft wird in die umgrenzende Form ſo eingefühlt, daß ſie in ihrem An- und Hinausdrängen alles Kleine weggefegt oder aufgezehrt zu haben ſcheint. Alle bunte Mannigfaltigkeit, alles beſtrickende Vielerlei, aller blendende Schmuck, alle feine Durcharbeitung würde als kleinlich und haltlos gegenüber der gewaltigen Überkraft empfunden werden. Gerade darin, daß dies alles getilgt iſt, ſpricht ſich die ſiegreich vordringende Kraft des erhabenen Gehaltes aus. Im Grenzenlos- und im Koloſſaliſch-Erhabenen wird es ſich wohl weit überwiegend, im Wild-Erhabenen ſehr häufig ſo verhalten. Das einförmig Sicherſtreckende, das wuchtig Entwickelte, das in ruhiger Weite Sichbewegende, das eiſig Erſtarrte gehört hierher.

Oder aber die Einfühlung vollzieht ſich im Sinne des Streng-Erhabenen. Die Kraft des Zurückdrängens, Feſſelns, Bändigens läßt ſich nämlich dann beſonders leicht in die umgrenzende Form einfühlen, wenn dieſe das Gegenteil von feiner Durchgeführtheit, von ſpielender Gliederung iſt. Einer Form, die mit kleinen Zügen äußerſt ſparſam iſt, die ſich auf das Einfache und Notwendige einſchränkt, trauen wir einen wirkſamen Widerſtand gegen die empor- und hinausdrängende Kraftüberfülle beſonders zuverſichtlich zu. Das Fehlen der Kleingliederung iſt alſo hier eine günſtige Bedingung für die Einfühlung im Sinne des Streng-Erhabenen.

In dieſen beiden Unterfällen wird der Eindruck des Erhabenen durch das Fehlen der kleinen Züge in hohem Grade begünſtigt. Die Sache iſt ſo einleuchtend, daß ſich der Leſer aus den zahlreichen Beiſpielen, die ich im Vorausgegangenen für das Erhabene gegeben habe, mit Leichtigkeit hierhergehörige herausheben wird.

Zweitens kann der Eindruck des Erhabenen umgekehrt auch dadurch begünſtigt werden, daß kleine Züge in Überfülle vorhanden ſind. Wenn freilich dadurch die großen Züge erdrückt und erſtickt würden, ſo wäre dies das Gegenteil von Erhaben. Die großen Züge müſſen durchſchlagen, ſiegreich hervortreten und dabei die Fülle der Das Erhabene der reichen Kleingliederung.

kleinen Züge gleichſam mitnehmen. Es iſt etwa ſo, daß die Fülle des Kleinen in den Schwung der machtvollen Züge gleichſam mitgeriſſen wird. Oder aber der gemeſſene Gang der wuchtigen Züge wird von dem Schmuck der feinen Züge umſpielt.

Hier findet eine weſentlich andere Einfühlung als vorhin ſtatt. Die Kraftfülle des Erhabenen wird hier als ein ſo fruchtbarer Schoß gefühlt, daß ein Reichtum von Schmuck und Zierat, von Feinheit und Buntheit, Pracht und Üppigkeit daraus hervorzuquellen ſcheint. Die Fülle und Überfülle der kleinen Züge erſcheint hier alſo als Offenbarung des Schaffens- und Geſtaltungsdranges, der aus der Tiefe des Erhabenen wirkt. Beſonders im Erhabenen der freien Art verhält es ſich oft in dieſer Weiſe. Doch kann auch das Zerriſſen-Erhabene ein Vielerlei von kleinen Zügen zeigen. Hier wird das Vielerlei als entſtanden aus der auflöſenden, zerbrechenden, zertrümmernden Gewalt des Erhabenen empfunden.

So ſteht alſo dem Erhabenen der fehlenden Kleingliederung das Erhabene der reichen (oder vielleicht auch überreichen) Kleingliederung gegenüber. Unter den Dichtern kann beſonders Shakeſpeare verdeutlichen, was hiermit gemeint iſt. Die großen Züge treten wuchtig hervor, zugleich aber führen ſie einen erſtaunlichen Reichtum von beſonderen und beſonderſten Auszackungen und Färbungen mit ſich. Sie reißen dieſe Kleingliederung gleichſam im Schwunge mit ſich fort. Die moderne Muſik gehört, ſoweit ſie erhaben iſt, wohl faſt durchweg hierher. Richard Wagner ſteht gerade durch die Vereinigung machtvoll durchſchlagender Heldenzüge und einer Überfülle von Pracht und Schmuck einzig da. Aus dem Reiche der bildenden Kunſt kann ebenſoſehr Rubens wie Rembrandt angeführt werden. Man muß bei den kleinen Zügen allerdings nicht bloß an die Linien, ſondern auch an die Farben denken. Bilder von Rubens wie die Wildſchweinjagd in Dresden oder der Bauerntanz in Madrid oder die Landſchaft mit dem Turnier im Louvre können die Vereinigung wild aufgeregten Gewimmels und Getümmels von Lebenskräften mit ungeheuer vereinfachend durchgreifenden Zügen vor Augen führen. Bei Rembrandt denke man etwa an ſeine Selbſtbildniſſe. Zu welch einer dichten und gedrängten Menge kleiner Beſonderheiten ſind hier nicht die markigen kühnen Züge herausgeſtaltet! Wenn Groos das Erhabene als ein „Gewaltiges in einfacher Form“ definiert,[1])

[1]) Karl Groos, Einleitung in die Äſthetik. Gießen 1892. S. 318.

ſo bedeutet dies eine ungeheure Verkürzung des Gebietes der Erhabenheit.

Das Erhabene der maßvollen Kleingliederung.

Zu dieſen beiden Ausgeſtaltungen des Erhabenen geſellt ſich nun noch als in der Mitte ſtehend das Erhabene der maßvollen Kleingliederung. Beſonders im Erhabenen der freien Art macht ſich dieſe Weiſe der Ausgeſtaltung der kleinen Züge geltend. Die übermächtige Kraft wird zugleich als geklärt gefühlt, als ihrer ſelbſt mit Freiheit Herr geworden. Und da erſcheint es denn natürlich, daß ſich dieſe ſo geartete Kraftfülle in einem gewiſſen mittleren Maß kleiner Züge auslebt. Ein üppiger Reichtum ſolcher Züge wäre hier ebenſowenig angemeſſen wie ſpröde Enthaltſamkeit ihnen gegenüber. Gerade das ſchöne Maßhalten in ihrer Ausbildung wird hier als das Natürliche gefühlt. Bilder wie Tizians Zinsgroſchen oder Maria vor dem heiligen Bernhard von Perugino in der Münchener Pinakothek können das Geſagte veranſchaulichen. Aber auch ein Maler wie Thoma gehört mit vielen Bildern hierher. Den Beſonderheiten gegenüber paart ſich bei ihm Zurückhaltung mit Freigebigkeit; er iſt von Kärglichkeit ebenſo weit wie von Verſchwendung entfernt.

Wenn ich die Beiſpiele, wie man ſie gewöhnlich für das Erhabene gibt, überblicke, ſo fällt auf, daß dabei faſt nur die Gebiete der grenzenloſen, wilden, ſchroffen, ſtrengen Erhabenheit berückſichtigt werden. Nur ſelten wird das Gebiet der freien Erhabenheit herangezogen. Ich gehe kaum irre, wenn ich annehme, daß dabei das Vorurteil waltet, als ob das Erhabene und das Schöne Gegenſätze wären. Das Formſchöne wird daher bewußt oder unwillkürlich gemieden. Nach der hier dargelegten Auffaſſung dagegen entſpringt das Erhabene unter einem ganz anderen Einteilungsgrunde wie das Formſchöne. Es gibt daher eine Menge des Erhabenen, das ſich zugleich durch Formſchönheit auszeichnet.

F. Der ſubjektive Eindruck des Erhabenen.

Die Frage nach der Unluſt im Gefühl des Erhabenen.

16. Es bleibt mir noch übrig, auf den dem Erhabenen entſprechenden ſubjektiven Eindruck einzugehen. Worin beſtehen die Zuſtandsgefühle, die durch den in ſinnliche Erſcheinung tretenden übermächtigen Gehalt in uns erweckt werden? Seit Burke und Kant iſt die Äſthetik des Erhabenen dieſer Frage mit beſonderer Vorliebe, ja unter Vernachläſſigung andrer wichtiger Seiten am Erhabenen, nachgegangen.

Eine große Rolle bei Behandlung dieſer Frage ſpielt die Unluſt, mit der das Gefühl vom Erhabenen beginnen ſoll. Nach Burke liegt

dem Erhabenen die Vorſtellung von Schmerz und Schrecken zugrunde; und er denkt dabei an leibliche Unbehaglichkeiten. Kant hat dann dieſe grobe Auffaſſung Burkes vergeiſtigt: nach ſeiner Anſchauung ſtammt das Unluſtgefühl des Erhabenen aus einer gewiſſen Unangemeſſenheit der Einbildungskraft zur Vernunft beim Schätzen von Größen. Oder freier ausgedrückt: Sinne und Einbildungskraft werden als unvermögend gefühlt im Vergleich zu der überſinnlichen Vernunft in uns.[1]) Dieſe äußerſt gekünſtelte Auffaſſung hat ſich nicht gehalten, aber die Unluſt als Grundlage des Erhabenheitsgefühles iſt bis heute in Geltung geblieben. Die Unluſt ſoll gleichſam das Schwungbrett ſein, von dem aus wir uns in die hohe Luſt des Erhabenen erheben. So iſt es bei Hartmann: der Gefühlsverlauf im Erhabenen beginnt mit einer „Depreſſion unſeres Selbſtgefühls", die freilich ſofort überwunden wird.[2]) Ebenſo bei Groos: mag es auch nur zu einer „leiſen Einſchüchterung" kommen, immer iſt doch eine „Depreſſion" vorhanden. Das Erhabene als ein „Gewaltiges" kann nicht anders als uns „imponieren"; damit aber iſt „eine gewiſſe Depreſſion" notwendig gegeben.[3]) Auch Deſſoir ſagt: Burke verdanke man die wichtige Einſicht, daß in dem Erhabenheitsgefühl ſtets Staunen und Furcht, alſo Unluſt enthalten iſt, und daß daraus eine Erhebung hervorgeht.[4])

Unluſt: kein Erfordernis des Erhabenheitsgefühls.

Dieſe Lehre von der Unluſt als dem Ausgangspunkt und der Grundlage des Erhabenheitsgefühls gehört geradezu zu den Fabeln der Äſthetik. Schon Fechner hat nachdrücklich darauf hingewieſen.[5]) Freilich gibt es Erhabenes von drohender Art. Das Furchtbare, Grauenhafte, Gräßliche kann erhabenen Charakter annehmen; und dann iſt zweifellos dem Erhabenheitsgefühl Unluſt zugemiſcht. Ich werde im folgenden Abſchnitt von dieſen Formen des Erhabenen ſprechen und die ihnen weſentlichen Unluſtgefühle genauer zu beſtimmen ſuchen.

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 25 ff. (Reclam S. 100 ff.).

[2]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 265 ff.

[3]) Karl Groos, Einleitung in die Äſthetik, S. 329 ff.

[4]) Max Deſſoir, Äſthetik, S. 205. Weit zurückhaltender iſt Lipps. Wenn er ſagt, daß in das Gefühl des Erhabenen „Luſt und Unluſt als Faktoren eingehen", ſo bedeutet dies bei ihm nur, daß Bedingungen der Luſt und Bedingungen der Unluſt zur Erzeugung eines neuen, eigenartigen Gefühls, des Gefühls nämlich der luſtvollen Größe, zuſammenwirken (Komik und Humor, S. 136).

[5]) Fechner, Vorſchule der Äſthetik, Band 2, S. 174 f. Fechner nennt Sonnenaufgang, Vollmondabend, ſternenhellen Nachthimmel, Regenbogen, ſanftbewegtes ſchiffebelebtes blaues Meer, gotiſchen Dom als Beiſpiele für Erhabenes rein luſtvoller Art.

Dagegen gibt es eine Fülle des Erhabenen, wobei Unluſtgefühle auch nicht in leiſeſter Spur vorzukommen brauchen. Man ſtelle ſich etwa einen mächtigen Eichbaum, einen kleinen einſamen waldumgebenen See, feierliches Glockengeläute, den Dom zu Bamberg, die Aphrodite von Melos, die Sixtiniſche Madonna vor.

Steigerung unſeres Selbſtgefühls: Kern des Erhabenheitsgefühls.

Ausnahmslos dagegen für das Erhabene charakteriſtiſch iſt das Luſtgefühl der Erhebung. Es knüpft ſich an das Einfühlen des übermächtigen Gehaltes. Indem wir den übermächtigen Gehalt einfühlen, erleben wir zugleich eine Steigerung unſeres Selbſtgefühls. Nicht als ob ich meinte, daß unſer Selbſtgefühl denſelben Grad erreichen müßte, den das Selbſtgefühl des erhabenen Gegenſtandes beſitzt, wir alſo beiſpielsweiſe uns von derſelben Kraft geſchwellt fühlen müßten wie etwa Karl Moor oder Fauſt.[1]) Sondern nur ſoviel ſoll geſagt ſein, daß unſer Lebens- und Kraftgefühl einer Erhöhung über das gewöhnliche Maß hinaus, eines Wachstums ins Außerordentliche hin gewiß iſt. Damit iſt ſtets ein Verlaufen ins Unbeſtimmte empor gegeben. Wir fühlen ein bedeutendes Wachſen unſeres Selbſtgefühls und ſind zugleich der Fähigkeit inne, dieſe Kraftzunahme noch unbeſtimmt weiter gehen zu laſſen. Wir fühlen die gewöhnlichen Grenzen unſeres Lebensgefühls erweitert und fühlen uns zugleich fähig, dieſe Grenzen noch ins Unbeſtimmte weiter zu überſchreiten. So etwa glaube ich das, was wir im Erhabenheitsgefühl als Zuſtand unſeres Selbſtes erleben, am zutreffendſten zu beſchreiben.

Selbſtverſtändlich nimmt dieſe Erhöhung unſeres Selbſtgefühls je nach dem Gegenſtande und auch je nach der Individualität des Fühlenden verſchiedene Geſtalt an. Gehört der Gegenſtand dem Unendlicherhabenen an (S. 109 f.), ſo nimmt das Erhebungsgefühl einen beträchtlich höheren Grad an. Wir fühlen dann unſer Kraftgefühl nicht nur über die Grenzen des alltäglichen Ichs, ſondern über die Grenzen des Menſchlichen überhaupt erhöht. Auch gibt es Individuen, die ihrer ganzen Anlage nach außerordentlich bereit ſind, ſich von dem Erhabenheitseindruck in die Höhe treiben zu laſſen. Manche folgen dem Rufe des Empor, der von dem Erhabenen ausgeht, nur zögernd und bedächtig, während andere ſich gern und leicht emporreißen laſſen. Ihr Selbſtgefühl iſt gewiſſermaßen immer auf dem Sprunge, anzuſchwellen, emporzudrängen, in möglichſt ſtarken Erhöhungen zu ſchwelgen. Auch nimmt die Steigerung des Selbſtgefühls — je nach

[1]) Es iſt eine Übertreibung, wenn WITASEK behauptet, daß der Geiſt im Anſchauen des Erhabenen ſelbſt erhaben wird (Grundzüge der allgemeinen Äſthetik, S. 325).

den Werten, die ſich im erhabenen Gegenſtande zu ungewöhnlicher Größe erhöht finden, verſchiedene Geſtalten an. Je nachdem die erhabene Perſon ein ſegenſtiftender Kulturbringer oder ein Verbrecher und je nachdem er ein Willensmenſch oder ein Gedankenheld oder etwa ein künſtleriſcher Genius iſt, nimmt auch im Betrachter das erhöhte Selbſtgefühl eine verſchiedene Färbung an. Doch würde es zu weit führen, dieſe Unterſchiede genauer zu verfolgen.

Dieſes Wachſen des Selbſt- und Lebensgefühles bildet den Kern des Erhabenheitsgefühles. Und es braucht kaum hinzugefügt zu werden, daß dieſe Steigerung von Luſt begleitet iſt; und zwar von einer Luſt, die ſich bis zur Beglückung, ja Beſeligung erhöhen kann.

Gründe gegen die Lehre von dem unluſtvollen Charakter des Erhabenen.

Unluſt dagegen miſcht ſich nur unter beſtimmten Umſtänden dazu. Wenn die übermächtige Kraft gütiger und milder Art iſt, Leben und Gedeihen fördert, Glück verbreitet, ſo iſt es keineswegs notwendig, daß wir zunächſt durch unluſtvolle Kleinheitsgefühle niedergedrückt würden. Der Menſch iſt nicht ſo auf Kleinheits-, Schwächlichkeits-, Unvollkommenheitsgefühle angelegt, daß er durch eine überragende Erſcheinung immer zuerſt an ſeine Kleinheit ſchmerzlich erinnert werden müßte und erſt an zweiter Stelle mit ihr in die Höhe wachſen könnte. Dem Menſchen iſt vielmehr das Erhabenſeinwollen, der Drang über ſeine Schranken hinaus etwas ſo Natürliches und ſo Glückverheißendes, daß, ſobald nur die übergroße Erſcheinung nicht drohender Art iſt, ohne weiteres das Luſtgefühl der Steigerung und Emporhebung eintreten kann. Auch darf man nicht ſagen, daß Steigerungsgefühle ihrer Natur nach nur als Kontraſt zu vorausgegangenen Schranken-, Ohnmachts- und Schwächegefühlen möglich ſeien. Dieſer Satz widerſpricht durchaus der Erfahrung. Geradeſo wie ein Pfirſich wohlſchmeckend ſein kann ohne vorausgegangenes Gefühl eines Mangels, und geradeſo wie das Grün der Wieſen wohltuend berühren kann, ohne daß man vorher das Grün ſchmerzlich entbehrt haben müßte, ebenſo iſt es möglich, das beglückende Gefühl der eigenen Krafterhöhung zu genießen, ohne vorher durch die Unluſt des Gefühls der eigenen Kleinheit hindurchgegangen zu ſein. Aber muß ſich nicht, ſo könnte der Gegner einwenden, die Steigerung unſeres Selbſtes, wenn von einer ſolchen überhaupt die Rede ſein ſoll, von einem Zuſtande abheben, der ſich durch einen geringeren Grad von Kraft, durch ein ſtärkeres Hervortreten des Schrankenvollen und Endlichen kennzeichnet? Ohne Zweifel iſt dies ſo; allein Kleinheit, Eingeſchränktheit, Endlichkeit braucht nicht im geringſten unluſtvoll empfunden zu werden. Ich kann meine

Kleinheit und Enge, mein Dürftigkeit und Schwäche mit Behagen, ja mit feinſchmeckeriſcher Wonne genießen. Es hieße ein Zerrbild von den menſchlichen Lebensgefühlen geben, wenn man behaupten wollte, daß wir unſere Unvollkommenheiten und Schranken immerdar unluſtvoll empfänden.

Dagegen muß zugegeben werden, daß manche Perſonen gegenüber dem Erhabenen unluſtvollen Kleinheitsgefühlen beſonders leicht zugänglich ſind. Bei Äſchylos oder Dante empfindet ſicherlich mancher Leſer, ehe er zu dem Genuß des Erhabenen kommt, gewiſſe leiſe Beklemmungsgefühle. So kann ich aus wiederholter Erfahrung ſagen, daß ſich mir das Gefühl der Erhabenheit von Gegenden wie Pontreſina, Sulden oder Mürren deutlich erſt auf einem unluſtvollen Gefühl der Bedrückung aufbaut.

Die Funktion des Strebens im Erhebungsgefühl.

Noch zwei Bemerkungen ſind über das Erhebungsgefühl hinzuzufügen. Erſtens: in dem Erhebungsgefühl ſteckt deutlich die Funktion des Strebens. Wenn ich mich durch einen Gegenſtand erhoben fühle, ſo ſpüre ich keineswegs ein leidendes, träges Emporgehobenwerden, ſondern ich richte mich in die Höhe, ich ſtrebe nach oben, ich fühle mich tätig. Aus ſtrebungsloſem, rein zuſtändlich in ſich webendem Fühlen läßt ſich das Erhebungsgefühl nicht verſtehen. Das Fühlen verbindet ſich mit Strebung, mit Tätigkeitsentfaltung und nimmt ſo einen willensartigen Charakter an. Von der Beteiligung des Willens (dieſes Wort im weiteſten Sinn genommen) an den perſönlichen äſthetiſchen Gefühlen war ſchon im erſten Bande bei Beſtimmung der Bedeutung der Willenloſigkeit des äſthetiſchen Verhaltens die Rede (S. 505 ff.).

Bei einem ſolchen Gefühl, wie es die Erhebung iſt, wird daher das Übertriebene der Lehre Schopenhauers von der Willenloſigkeit des äſthetiſchen Betrachtens beſonders ſichtbar.[1]) Es ſoll, ſo glaubt er, durch das Erhabene ein bewußtes, ja gewaltſames Losreißen vom Willen ſtattfinden; und eben hierin ſoll das Weſen des Erhabenen liegen. Abgeſehen von allen anderen Einwendungen, zu denen dieſe Behauptung Anlaß gibt, iſt ſie auch ſchon darum einſeitig, weil die relative Willenloſigkeit, wie ich ſie in der dritten allgemeinen Norm (S. 501 ff. des erſten Bandes) ausgeſprochen habe, dem Erhabenen mit allem Äſthetiſchen gemeinſam iſt, das Eigentümliche des Erhabenen aber vielmehr gerade in jener Reinigung und Entſtofflichung der Funktion des Wollens oder Strebens beſteht, wie ſie das Erhebungsgefühl

[1]) SCHOPENHAUER, Die Welt als Wille und Vorſtellung, Band 1, § 39.

zeigt. Dieſes relative Erhaltenbleiben des Willens im Eindruck vom Erhabenen überſieht Schopenhauer gänzlich. Überhaupt ſpielt in ſeiner Lehre vom Erhabenen das Gefühl der Erhebung keine Rolle.

Leiblicher Ausklang des Erhabenheitsgefühls.

Zweitens: Die Erhebungsgefühle ſind von allerhand Gemeinempfindungen und Bewegungsantrieben begleitet. Und dasſelbe gilt von den Kleinheitsgefühlen. Schon Burke hat hierauf in ſeiner Weiſe hingewieſen. Wir richten uns unwillkürlich empor, wir atmen freier, wir fühlen uns leiblich belebt. Anderſeits entſprechen den Beklemmungsgefühlen allerhand Empfindungen leiblicher Unbehaglichkeit. Dieſe leibliche Begleitſchaft iſt übrigens individuell im höchſten Grade verſchieden. Es mag hier mit dem Hinweis auf dieſen leiblichen Ausklang der Erhabenheitsgefühle genug geſchehen ſein. In einer Monographie des Erhabenen wäre dies genauer zu behandeln.

Teilnahmegefühle.

Noch iſt auf die Teilnahmegefühle zu achten, die ſich dem Erhabenen zuwenden. Wir ſtehen der übermächtigen Kraft naturgemäß mit Gefühlen gegenüber, wie wir ſie vor allem uns weit Überragenden empfinden. Wir blicken zum Erhabenen mit Bewunderung, Staunen, Verehrung, Ehrfurcht, Andacht empor. Welches dieſer Gefühle in jedem einzelnen Falle vorherrſcht: dies richtet ſich nach der beſtimmten Beſchaffenheit der übermächtigen Kraft. Die in den beiden nächſten Kapiteln folgende Betrachtung beſonderer Formen des Erhabenen wird von ſelbſt dazu führen, dieſen Teilnahmegefühlen nähere Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Dort werden auch die ſich ihnen zumiſchenden unluſtvollen Elemente, wie Furcht, Grauen, Ekel, beachtet werden. Ich darf daher hier es mit dieſer kurzen Hinweiſung auf die Teilnahmegefühle genug ſein laſſen.

Kirchmann faßt die Teilnahmegefühle unter dem Begriff der „Achtung“ zuſammen und definiert das Erhabene geradezu als das Schöne, das die idealen Gefühle der Achtung erweckt. Man könnte ſich das Wort „Achtung“ als einen Sammelnamen für die hier in Frage kommenden Gefühle gefallen laſſen; nur muß man davon die ſonderbare Meinung Kirchmanns völlig abtrennen, daß die Achtungsgefühle den ausſchließenden Gegenſatz zu den Luſtgefühlen bilden. Dieſer Dualismus Kirchmanns in der Pſychologie der Gefühle trägt ein faſt ſchrullenhaftes Gepräge.[1])

[1]) J. H. v. Kirchmann, Äſthetik auf realiſtiſcher Grundlage, Band 2, S. 2 ff.

Siebentes Kapitel.

Die hauptſächlichſten Ausgeſtaltungen des Erhabenen.

I. Das Erhabene der zerſtörenden und der wohltuenden Art.

A. Das Furchtbar-Erhabene im allgemeinen.

Die verſchiedenen Einteilungen des Erhabenen.

1. Seine Haupteinteilung erfuhr das Erhabene nach der Art der Einfühlung und der ihr entſprechenden Formgeſtaltung. Eine Nebeneinteilung ergab ſich, wenn wir das Verhältnis ins Auge faßten, in dem die Form der erhabenen Gegenſtände zu der Gliederung ins Beſondere und Kleine ſteht. Aber auch unter dem Geſichtspunkte des Inhaltes ſtießen wir auf eine Einteilung: dem Erhabenen der Leidenſchaft und der Willenskraft ſtellten ſich das Erhabene des Gemüts, das der Phantaſie und das des Gedankenlebens gegenüber.

Von ſeiten des Inhalts nun entſpringen noch zahlreiche andere Geſtaltungen des Erhabenen von derart charakteriſtiſcher und bedeutſamer Eigenart, daß ich ihnen eine eingehende Betrachtung widmen muß. Es handelt ſich dabei, wie wir ſehen werden, ſämtlich um Geſtaltungen, die in der Natur wie in der Kunſt auch für das Auge des ungeübten Betrachters auffallend hervortreten, und für die daher auch die Sprache bezeichnende Namen beſitzt.

In der Literatur des Erhabenen ſpielt der Unterſchied der poſitiven und negativen Erhabenheit eine erhebliche Rolle. Was an dieſem Unterſchied den haltbaren Kern bildet, ſoll in den zunächſt zu betrachtenden Geſtaltungen des Erhabenen zu ſeinem Rechte kommen.

Lebenzerſtörende und lebenbedrohende Kräfte.

2. Man verſetze ſich zunächſt in den Fall, daß die übermächtige Kraft von lebenzerſtörender oder doch lebenbedrohender Art iſt. Von lebenzerſtörender Art iſt ſie dann, wenn der erhabene Gegenſtand wirkliche Vernichtung des Lebens als von ihr ausgehend in anſchaulicher Weiſe zeigt. Lebenbedrohend dagegen nenne ich ſie, wenn an dem erhabenen Gegenſtand nur die Möglichkeit anſchaulich nahegelegt erſcheint, daß lebenzerſtörende Wirkung von ihr ausgehen könnte. Beide Unterfälle kommen in der Natur wie in der Kunſt

vor. Die verheerende Feuersbrunſt bildet, mag ſie in Wirklichkeit vorkommen oder gemalt oder gedichtet ſein, ein Beiſpiel für den erſten Unterfall, während der auf Beute lauernde Tiger, mag er leben oder künſtleriſch dargeſtellt ſein, zum zweiten Unterfall gehört. Wenn ich dieſe ganze Art des Erhabenen als das Furchtbare bezeichne, ſo kann ich im erſten Unterfall von dem Furchtbaren der Wirklichkeit, im zweiten von dem Furchtbaren der Möglichkeit reden.[1])

Feindſelige Kräfte untermenſchlicher und menſchlicher Art.

Überall handelt es ſich hier um übergroße feindſelige Mächte, die Wachstum, Gedeihen, Entwicklung, Blüte, Fruchtbarkeit gefährden, untergraben, vernichten. Man hat dabei an untermenſchliche wie menſchliche Kräfte zu denken. Es iſt furchtbar-erhaben, wenn Bulwer in den letzten Tagen von Pompeji oder Gregorovius im Euphorion den Ausbruch des Veſuv, Homer in der Odyſſee oder Byron im Don Juan einen Seeſturm ſchildern, Ibſen ſowohl ſeinen Brand wie auch Rubek und Irene durch eine Lawine zugrunde gehen läßt. Die Schlangen, die Laokoon und ſeine Söhne tödlich umſchlingen, die Bärin, die in Kleiſts Hermannſchlacht den römiſchen Legaten zerreißt, zeigen uns tieriſche Kräfte auf der Stufe des Furchtbar-Erhabenen. Menſchliche Überkräfte von dieſer Art treten uns in Richard dem Dritten oder Jago bei Shakeſpeare, in Nero bei Hamerling oder Sienkiewicz, dem Holofernes der Bibel und Hebbels, in Robespierre, Danton, Marat in dem Epos delle Grazies entgegen. Man hat übrigens zu bedenken, daß auch gute und heilbringende Menſchenkraft in den Typus des Furchtbar-Erhabenen fallen kann. Es iſt dies immer dann der Fall, wenn ſie ſich gegen Empörer, Frevler, Verbrecher, kurz gegen eine beſtrafungs- und vernichtungswürdige Welt richtet. Die Propheten des alten Teſtamentes, auf die Gottloſen den Zorn des Herrn herabrufend; Jeſus, die Verkäufer zum Tempel hinausjagend, oder — im 23. Kapitel des Matthäus — den Schriftgelehrten, Phariſäern und der Stadt Jeruſalem ihr Strafgericht verkündend, der Weltenrichter, die Verdammten zur Hölle ſtoßend, ſind Beiſpiele dafür, daß auch heilige und ſegenbringende Willenskraft den Typus des Furchtbaren annehmen kann.

Das Furchtbare der entfernteren Möglichkeit.

3. Was das Furchtbare der bloßen Möglichkeit betrifft, ſo darf man nicht nur an ſolche Fälle denken, wo die verheerende Kraft, wie in dem vorhin gewählten Beiſpiele, gleichſam auf dem Sprunge ſteht,

[1]) SCHOPENHAUER nimmt einſeitigerweiſe das Feindſelige und Bedrohende ſofort in die Definition vom Erhabenen auf. Ihm fällt das Erhabene im Grunde mit dem Furchtbaren zuſammen (Die Welt als Wille und Vorſtellung, Band 1, § 39).

ſich zu entladen, ſondern es gehören auch ſolche Fälle hierher, wo die feindſelige Kraft von dem vernichtenden Eingreifen weit entfernt iſt. Ich will dann von dem Furchtbaren der entfernteren Möglichkeit ſprechen. Es kommt nur darauf an, daß die übermächtige Kraft derart in die Erſcheinung tritt, daß wir den Eindruck empfangen, ſie werde, falls ſich Gelegenheit bietet, vernichtende Wirkung ausüben. Wird uns der Eindruck zuteil, daß ein ſolcher Anlaß leicht und nur allzu leicht entſtehen könnte, ſo iſt der Charakter des Furchtbaren in höherem Grade vorhanden, als wenn ein ſolcher Anlaß nur ſchwer und ſelten entſtehen zu können ſcheint.

Das Furchtbare der entfernteren Möglichkeit findet man in der bildenden Kunſt häufig ſo zum Ausdruck gebracht, daß eine Perſon zwar in Ruhe dargeſtellt iſt, dieſe Ruhe aber gleichſam geſättigt erſcheint von der Leidenſchaft des Verfolgens und Zerſtörens, von dem Willen des Zerſchmetterns, kurz von feindſelig gerichteten Kräften. Leicht fällt uns hierbei der Moſes des Michelangelo ein, während ſein David eine auf dem Sprunge zum Losbrechen ſtehende feindliche Kraft verkörpert. Ebenſo kann der heilige Georg von Donatello als Beiſpiel dienen, während ſich in ſeiner Judith das ſofort zur Ausführung übergehende vernichtende Wollen ausſpricht.

4. Eine Frage legt ſich hier nahe: wie verhalten ſich ſchwere Leiden, unerträgliche Qualen, leibliche und ſeeliſche, zu dem Erhabenen der furchtbaren Art?

Inwiefern ſchwere Leiden zum Furchtbar-Erhabenen gehören.

Man muß hier unterſcheiden. Das Schmerzempfinden als ſolches gehört auch dort, wo es in außergewöhnlicher Heftigkeit auftritt, keineswegs zu dem Erhabenen der furchtbaren Art. Denn der Eindruck des Furchtbar-Erhabenen kommt allein der zerſtörenden Kraft zu, das Erleiden des Schmerzes dagegen fällt unter den Begriff des Zuſtandes der Zerſtörung. Schmerz, Qual, Unſeligkeit, Zerrüttung ſind Wirkungen feindſeliger Kräfte, geben ſich daher an ſich ſelbſt nicht als furchtbar-erhaben zu fühlen.

Dennoch aber wird niemand es ſich nehmen laſſen, daß von Ödipus, Oreſtes, Prometheus, indem ſie leiden, eine Erhabenheit der furchtbaren Art ausgeht. Wie entſteht alſo an der leidenden Perſon dieſer Eindruck, wenn doch das Schmerzempfinden als ſolches niemals dieſen Eindruck erzeugen kann? Es kommt allein darauf an, daß uns die leidende Perſon durch die Art, wie ſie ſich uns darſtellt, zu einer gewiſſen Ablöſung des Leides von dem Leiden, des Unheils von den Schmerzempfindungen, der in der Perſon zer-

ſtörend waltenden feindſeligen Macht von den gefühlten Wirkungen auffordert. Die Schmerzempfindungen der Perſon müſſen alſo derart zu ſinnlicher Erſcheinung kommen, daß wir in ihnen das verderbende Wüten einer leidbringenden Kraft zu ſpüren glauben. Die leidende Perſon verkörpert dann in ihren Qualen die furchtbare Gewalt verderbenbringender Mächte. Indem wir Philoktet jammern hören, tritt uns zugleich die erbarmungsloſe Wut der Krankheit, die ihn ergriffen hat, vor Augen. Nicht das Leiden Philoktets als ſolches trägt den Charakter furchtbarer Erhabenheit, ſondern ſein Leid, das heißt: die Macht der Krankheit, die ihn zerſtört. In anderen Fällen ſind es bittere Erfahrungen, Demütigungen, Enttäuſchungen, begangene Miſſetaten, unſelige Gemütsanlagen, die uns, indem wir eine Perſon jammervoll leiden ſehen, als verderbenbringende Mächte, die ihr Inneres verheeren, entgegentreten. Mag es ſich um Prometheus bei Äſchylos oder Shelley, um Fauſt oder Manfred, um Gretchen oder Grillparzers Medea, um Heinrich und Ottegebe bei Hauptmann oder den Grafen von Charolais bei Beer-Hofmann handeln: überall iſt es die ungeheure Macht des Leides, nicht aber die Heftigkeit des ſubjektiven Leidens, was mit dem Charakter der furchtbaren Erhabenheit ausgerüſtet daſteht.

Um Mißverſtändniſſe zu verhindern, ſei noch daran erinnert, daß leidende Perſonen auch dadurch den Eindruck der Erhabenheit erwecken können, daß ſie ſich mit äußerſter Willenskraft gegen ihre unerträglichen Qualen ſtemmen und in unſeliger Gemütszerrüttung ihre ſtraffe Haltung bewahren. Solche Heldenkraft, die die Qualen und Zerrüttungen nicht Herr über ſich werden läßt, iſt ohne Zweifel in hohem Grad erhaben. Allein dieſe Erhabenheit fällt nicht unter den Begriff des Furchtbaren, ſie iſt vielmehr eine Erhabenheit lebenfördernder Art.

Menſchenmaſſen und Verhältniſſe als Träger des Furchtbar-Erhabenen.

5. Beim Furchtbar-Erhabenen denkt man, ſoweit es dem Menſchenreiche angehört, zunächſt an beſtimmte einzelne Perſonen als Ausgangspunkte und Träger der vernichtenden Kraft. Aber die Perſonen können dabei auch als unbeſtimmte Menge vorhanden ſein, ſo wenn beiſpielsweiſe eine Schlacht in ihrer furchtbaren Erhabenheit geſchildert wird, wie dies etwa Tolſtoi in Krieg und Frieden oder Zola im Débâcle tut. Und es kann auch von allen Perſonen dabei abgeſehen werden. Gewiſſe Leidenſchaften, Geiſtesrichtungen, Zuſtände erſcheinen überhaupt als eine ungeheuerlich entwickelte Macht, von der der Menſchheit Verderben droht. Freilich ſind es immer einzelne Perſonen, an denen Elend, Laſter und Greuel geſchildert werden. Aber die

Schilderung kann ſo gehalten ſein, daß der Blick des Leſers oder Zuhörers nicht auf den einzelnen Perſonen haften bleibt, ſondern ſich von da auf den Jammer, die Verkommenheit, die Entmenſchung als Zuſtände und Entwicklungsrichtungen lenkt. Und da erſcheinen nun Elend, Laſter und Greuel in ſo ungeheurer Anhäufung und zu ſo ungeheurer Höhe geſteigert, daß wir den Eindruck erhalten: hier ſind Mächte entwickelt, von denen der Menſchheit die höchſte Gefahr droht. Wenn man etwa an die Not und Verzweiflung der Weber bei Hauptmann oder der Bauern in ſeinem Florian Geyer, an die Scheußlichkeiten in Tolſtojs Macht der Finſternis oder in ſeiner Auferſtehung, an die Entartungen in ſo vielen Romanen Zolas denkt, ſo wird man wiſſen, was ich im Sinne habe.

Der ſubjektive Eindruck des Furchtbar-Erhabenen

6. Ich betrachte jetzt die ſubjektiven Gefühle, die dem Furchtbar-Erhabenen entſprechen. Als Grundlage iſt dabei das über den ſubjektiven Eindruck des Erhabenen überhaupt Geſagte (S. 137 ff.) vorauszuſetzen. Es fragt ſich alſo, wodurch hebt ſich der ſubjektive Eindruck gerade des Furchtbar-Erhabenen ab?

Teilnehmende Gefühle.

Das Eigenartige des dem Furchtbar-Erhabenen entſprechenden ſubjektiven Eindrucks fällt am meiſten im Bereiche der teilnehmenden Gefühle in die Augen. Die übergroße vernichtende Kraft erregt in dem Betrachter immer ein gewiſſes Furchtgefühl. Wir fühlen uns bedroht, in unſerer Sicherheit gefährdet, in unſerem Lebensgefühl erſchüttert. Der Boden, in dem wir wurzeln, ſcheint zu wanken, die Ideale, zu denen wir aufblicken, drohen ihren Glanz und ihre Kraft zu verlieren. Es handelt ſich hier alſo nicht um eine Furcht von der Art, wie ſie für das Tragiſche charakteriſtiſch iſt: dort fürchten wir für den Helden, wir ſehen ihn beſorgten Gemütes dem Verderben entgegenſchreiten, hier dagegen iſt es nicht Furcht für die als erhaben dargeſtellte Perſon, ſondern Furcht vor ihr. Oder allgemein: es iſt Furcht vor der durch ihre Feindſeligkeit erhaben wirkenden Macht.

Kein ſtoffliches Furchtgefühl.

Freilich darf dieſes Furchtgefühl nicht ſtofflichen Charakter annehmen. Hier darf ich mich auf die ausführlichen Erörterungen des erſten Bandes über die Herabdrückung des Wirklichkeitsgefühles berufen (S. 488 ff., beſonders S. 507 ff.). Was da Furcht empfindet, iſt hier nicht das praktiſche Ich. Sobald ich mit meinen individuellen Wünſchen, Bedürfniſſen, Intereſſen in das Furchtgefühl verwickelt bin, iſt der äſthetiſche Charakter des Eindrucks vernichtet. Wenn ich fürchte, es könnte die feindſelige Macht mir als dieſes beſtimmte Leben lebendem, dieſe beſtimmten Ziele verfolgendem Ich Schaden zufügen, mir meine

individuellen Lebens-, Schaffens- und Glücksbedingungen untergraben, ſo bin ich aus der äſthetiſchen Stimmung herausgeworfen.

Beſonders leicht tritt dies gegenüber dem Furchtbar-Erhabenen in der Naturwirklichkeit ein. Wer bei einem Gewitter in ein nervöſes Angſtgefühl gerät oder gar erſchlagen zu werden fürchtet, wer ſein eigenes Haus von einer Feuersbrunſt verzehrt werden ſieht, wer als Feldherr eine Schlacht zu verlieren im Begriffe ſteht, wer bei einem Volksaufruhr ergriffen und mißhandelt zu werden befürchten muß, wird durch das Furchtgefühl vom äſthetiſchen Genießen des Furchtbar-Erhabenen gänzlich ferngehalten. Man findet hierüber bei Schiller vortreffliche Bemerkungen.[1])

Aber auch in der Kunſt kann es vorkommen, daß das Furchtbar-Erhabene bis zu ſtofflichen Furchtgefühlen führt und ſo Gegenſtand rein äſthetiſchen Betrachtens zu ſein aufhört. Niemand zwar freilich wird fürchten, daß der vom Maler oder Dichter dargeſtellte Seeſturm ſein Leben gefährden könne. Wohl aber kann das Furchtgefühl durch künſtleriſche Darſtellung in der Form erregt werden, daß ſich der Betrachter ſagt: es ſei nur zu leicht möglich, daß das von dem Künſtler dargeſtellte Furchtbar-Erhabene Wirklichkeit gewinne, und dann ſei Gedeihen, Sicherheit, Leben gefährdet. So könnte beiſpielsweiſe ein Dichter die ſozialdemokratiſche Revolution mit ſolcher Zuſpitzung auf die gegenwärtige Lage in irgend einem Lande ſchildern, daß dem nicht-ſozialdemokratiſchen Leſer leicht vor der nächſten Zukunft bange werden könnte. Eine Dichtung, die es darauf anlegt, müßte ſich den Vorwurf gefallen laſſen, daß ſie den Eindruck des Furchtbar-Erhabenen durch ſtoffliche Mittel verdirbt. Oder es kann auch ſo ſein, daß uns das durch ein Kunſtwerk erregte Furchtgefühl leiblich in eine ähnliche Aufregung verſetzt, als ob wir uns in einem Ernſtfalle befänden. Auch dann iſt künſtleriſches Genießen ausgeſchloſſen. Ich erinnere etwa an den zweiten Teil von Björnſons Drama „Über unſere Kraft“: wer an die Exploſionsſzene denkt, wird wiſſen, was ich meine.

Der allgemein-menſchliche Charakter des Furchtgefühls.

Wenn nun alſo das praktiſche Ich ausgeſchaltet iſt, ſo iſt es das allgemein-menſchliche Ich, was da beim äſthetiſchen Betrachten des Furchtbar-Erhabenen Furcht empfindet. Wir ſind, wenn wir die im Furchtbar-Erhabenen ſich entfaltenden feindſeligen Kräfte wahrnehmen,

[1]) SCHILLER in der Abhandlung „Vom Erhabenen“ (1793; in der Ausgabe des Bibliographiſchen Inſtituts, Band 7, S. 266 ff.). Schiller ſetzt das „Praktiſch-Erhabene“ dem Furchtbaren gleich.

von der Beſorgnis erfüllt, es könnten die allgemein-menſchlichen Lebens- und Gedeihensbedingungen, Intereſſen und Werte gefährdet werden. Stehen wir vor einer gewaltigen Feuersbrunſt, ſo iſt der Anblick für uns ſolange nicht rein äſthetiſch, als wir mit dem Nachbar oder der Stadt, die von dem Unglück betroffen ſind, Mitleid empfinden. Erſt dann wird der Anblick rein äſthetiſcher Art, wenn ſich uns an dem entfeſſelten Elemente des Feuers nur das Gefährliche, dem Menſchen tückiſch Feindſelige überhaupt betont. Oder wenn wir Jago, Macbeth, die Töchter Lears am Werke ſehen, ſo bleiben in dem Eindruck des Furchtbaren unſere eigenen oder beſtimmter anderer Einzelmenſchen Intereſſen gänzlich aus dem Spiele; vielmehr ſind es einzig die allgemein-menſchlichen Lebensbedingungen und Werte, die angeſichts ſo unerhörter Bosheit und Ränkeſucht gefährdet erſcheinen.

Zuſtandsgefühle.

Nach dem eben Dargelegten leuchtet es von ſelbſt ein, daß auch die ſubjektiven Zuſtandsgefühle, die dem Furchtbar-Erhabenen entſprechen, einen merklichen Unluſtbeſtandteil enthalten. Dem Erhebungsgefühl, das in allen Fällen dem Erhabenen entſpricht, iſt, wo Furchtbar-Erhabenes vorliegt, stets ein gewiſſes Gefühl der Niederdrückung beigemiſcht. Unſer Selbſtgefühl bleibt gegenüber der übergroßen feindſeligen Macht nicht in vollem Beſitz und Genuß ſeiner Sicherheit. Es macht ſich in ihm jenes unluſtvolle Kleinheitsgefühl geltend, von dem bereits die Rede war (S. 138 ff.). So irrig es wäre, das unluſtvolle Kleinheitsgefühl als dem Erhabenen überhaupt weſentlich zukommend anzuſehen, ſo ſicher gehört es dem Eindruck des Furchtbar-Erhabenen als unentbehrlicher Beſtandteil an.

B. Das Grauenhaft-Erhabene.

Weſen des Grauenhaft-Erhabenen.

7. Auf dem Gebiete des Furchtbar-Erhabenen heben ſich zwei Sondergeſtaltungen als beſonders charakteriſtiſch hervor. Ich habe das Grauenhaft- und das Gräßlich-Erhabene im Sinne. Beide Geſtaltungen weiſen in Natur wie Kunſt weite Verbreitung auf.

Stellen wir uns vor, daß die übergroße feindſelige Macht aus einer dunklen, undurchſchaubaren Tiefe hervorzubrechen ſcheint, und daß dieſe undurchſichtige Tiefe immer neue furchtbare Kräfte entladen zu können droht, ſo entſteht eine höchſt eigentümliche Ausgeſtaltung des Furchtbar-Erhabenen. Der Gegenſtand fordert hier dazu auf, in ihn als Hintergrund der vernichtenden Macht eine dunkle Tiefe, einen undurchſchaubaren Schoß einzufühlen und damit die gefühlsmäßige Vorſtellung zu verbinden, daß wir nicht wiſſen, wieviel

und wie gefährlich vernichtende Kräfte in dieſem Hintergrunde verborgen ſind und noch hervorbrechen können. Das Eigentümliche dieſer Ausgeſtaltung beruht alſo auf dem Dunkel und Nichtwiſſen hinſichtlich der Herkunft der vernichtenden Kräfte. Gerade wegen dieſer Dunkelheit und Ungewißheit erhalten die vernichtenden Kräfte etwas Unheimliches, mit Bangigkeit Erfüllendes, Geiſterhaftes. Die Furcht, die ſich unſer bemächtigt, nimmt die Färbung des Grauens an. Das Grauenhaft-Erhabene hat ſich uns auf dieſe Weiſe ergeben.

Beteiligung der Phantaſie.

Zugleich erhellt, daß dieſe Art des Erhabenen ganz beſonders die Phantaſie des Betrachters aufzuregen geeignet iſt. Die Phantaſie zieht aus der Undurchſchaubarkeit der furchtbaren Erſcheinung immer neue Nahrung zum Erzeugen grauenerregender Bilder. Zum Grauenhaft-Erhabenen gehören weſentlich die den Gegenſtand umſpielenden nächtlichen Bilder unſerer Phantaſie. Das Grauenhaft-Erhabene bedarf alſo im beſonderen Grade der Ergänzung durch unſere Phantaſie.

Schiller kommt auf unſeren Gegenſtand zu ſprechen, wo er von dem „Kontemplativ-Erhabenen der Macht“ handelt.[1]) Er hebt hier das Geheime, Unbeſtimmte, Undurchdringliche als Urſprung einer beſonderen Art des Furchtbar-Erhabenen hervor, wenn er auch hierfür nicht den zuſammenfaſſenden Namen des Grauenvollen gebraucht.

Grauenhaft-Erhabenes der untermenſchlichen Art.

8. Aus dem Gebiete des Untermenſchlichen ſind ins Unabſehbare verlaufende dunkle Abgründe das nächſtliegende Beiſpiel. Durch ihr Verlaufen in unbeſtimmtes Dunkel weiſen ſie der Phantaſie geradezu die Richtung an, in die der brütende Schoß unheimlicher Gewalten zu verlegen iſt. Ebenſo begünſtigt eine finſtere Nacht mit ihren ungeheuerlich und fremdartig formloſen Geſtalten, beſonders wenn wir ſie etwa in unbekannter waldreicher Gegend zubringen und außerdem vielleicht drückende Schwüle und ſeltſame ferne Geräuſche dazukommen, im höchſten Grade das Entſtehen der Vorſtellung von unheimlichen, geiſterhaften Gewalten, die aus der ſchwarzen wogenden Leere um uns her hervorbrechen könnten. Auch bei Dichtern findet man oft ſolch grauenvoll erhabene Nächte geſchildert: ſo bei Shakeſpeare die Nacht, wo König Duncan ermordet wurde, oder die Nacht, in der Caſſius und Casca ſich auf der Straße treffen. Aber auch ſolche Naturgeſtaltungen, die für die Sinne nicht ſo unmittelbar wie Abgrund und Nacht das Vorhandenſein eines unheimlichen Hintergrundes nahelegen, können grauenvoll-erhaben wirken. Von wilden, wüſten Einöden, von

[1]) Schiller in der Abhandlung „Vom Erhabenen“ (1793; S. 274 ff.).

lauernden, ſtockenden Unwettern, ſelbſt von der Sonne unter gewiſſen Verhältniſſen des Dunſtes, der Bewölkung, der Temperatur kann ein ſolcher Eindruck ausgehen. Oder man denke an wütende Seuchen, die noch ein Heer von dämoniſchen Würgern ausbrüten können: ſie wirken ganz beſonders grauenhaft. Die Peſt in Manzonis Verlobten oder in Kleiſts Robert Guiscard kann dies belegen. Es kommt immer nur darauf an, daß die ſinnliche Geſtaltung der erhabenen Erſcheinung unſere Phantaſie auffordert, eine unheimliche Tiefe als Hintergrund der furchtbaren Mächte einzufühlen.

Grauenhaft-Erhabenes aus dem Menſchenreich: erſter Fall.

Was das Grauenhaft-Erhabene im Menſchenreiche betrifft, ſo kann der abgründliche Schoß ungeahnter böſer Gewalten entweder in einer beſtimmten menſchlichen Seele oder in geſellſchaftlichen Verhältniſſen liegen. Zu dem erſten Fall können Böſewichte gehören, ſobald ihre ſchwarzen Geſinnungen und Taten aus einer abgründlichen, undurchdringlichen Tiefe, die noch ungezählte andere Schändlichkeiten unerhörter und ungeahnter Art in ſich bergen mag, zu ſtammen ſcheinen. So ſtellt Shakeſpeares Richard der Dritte oder Hebbels Golo das Furchtbar-Erhabene in der beſonderen Färbung des Grauenhaften dar. Goethes Mephiſto iſt an manchen Stellen, ſo beiſpielsweiſe dort, wo er Fauſt zuruft: Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft, von grauenhafter Erhabenheit. In noch höherem Grade kann die Verwüſtung hoher, widerſpruchsvoller, vielleicht frevelhafter Seelen den ausgeſprochenen Eindruck des Grauenvollen erzeugen. Ich hebe aus den unzähligen Geſtalten, die hierher gehören, Anton Reiſer, William Lovell, Roquairol und Schoppe, Grabbes Herzog von Gothland, Raskolnikow und die beiden Brüder Iwan und Dmitry Karamaſow bei Doſtojewski, Julian bei Stendhal, Robert Greslou bei Bourget, Madame Gervaiſais bei den beiden Goncourt, Dorian Gray bei Oskar Wilde hervor.

Das Geſpenſterhafte.

Es würde eine weſentliche Lücke in der Betrachtung des Grauenhaft-Erhabenen bedeuten, wenn nicht ausdrücklich auf das Geſpenſterhafte hingewieſen würde.[1]) Das Grauenhafte der Geſpenſter liegt darin, daß das Tote mit einem Schein des Lebens auftritt, daß in dem Toten ſich ein Schatten von Leben regt. Nun erreicht zwar das Grauenhafte der Geſpenſter nicht immer die Höhe des Erhabenen, aber es iſt dies doch überaus oft der Fall. Es ſei an den Geiſt in

[1]) Vortreffliche Ausführungen über das Geſpenſterhafte findet man in der Äſthetik des Häßlichen von ROSENKRANZ (Königsberg 1853), S. 337 ff.

Hamlet, an Banquos Geiſt, an den ſteinernen Gouverneur in Mozarts Don Juan, an Goethes Braut von Korinth, an Bürgers Lenore erinnert. Ein Meiſterſtück in der Schilderung des Geſpenſterhaft-Erhabenen enthält das Drama „Malati und Madhava“ von Bhavabhuti: im fünften Akte werden der Leichenplatz, die Nachtgeſpenſter und ihr Treiben mit erbarmungsloſer Anſchaulichkeit, die bis ins Wüſte und Scheußliche geht, aber nie aus dem Erhabenen herausfällt, gezeichnet. Und etwas Ähnliches findet ſich in dem Drama „Kauſikas Zorn“ von Kſchemiſvara. Wenn abgeſchiedenen Geiſtern das Grauenhafte genommen und vielmehr edle Weihe, ehrfurchterregende Größe gegeben wird, ſo ſpricht man nicht mehr von Geſpenſtern, ſondern lieber von Schatten. Der Schatten des Dareios in den Perſern des Äſchylos mag als Beiſpiel dienen. Auch iſt es möglich, daß das Grauenhafte des Geſpenſtes ins Groteske oder gar Burleske verzerrt erſcheint. Dieſer Fall gehört ebenſowenig hierher. Aber nicht nur Geſpenſter, ſondern überhaupt Geiſter aus den überirdiſchen Reichen können grauenhaft-erhaben wirken. Ich erinnere an das Mene Mene Tekel im Buche Daniel, an Lucifer und an den Dämon des Todes in ſo vielen Dichtungen.

Zweiter Fall.

Der zweite Fall tritt ein, wo ganze geſellſchaftliche Schichten oder vielleicht ganze Städte und Völker als grauenhaft verderbt und zerrüttet dargeſtellt werden. Shakeſpeare ſchildert nicht nur den einzelnen Richard den Dritten, ſondern die ganze Zeit als entartet und ruchlos. In Flauberts Salambo erſcheint gleichfalls die ganze Zeit ins grauſig Wilde geſteigert. Oder man ſtelle ſich den Hof des Herodes, wie ihn Wilde in ſeiner Salome ſchildert, vor Augen. Auch d'Annunzio gehört vielfach hierher: die Laſter und Ruchloſigkeiten der vornehmen Kreiſe gewinnen durch ihre abgründliche Tiefe in Verbindung mit Starkgeiſtigkeit und künſtleriſcher Verfeinerung häufig etwas Grauſig-Erhabenes. Ja es kann auch das Leben überhaupt, der Lebenswille, der Lebensſchoß als ein abgründliches Ungeheuer, das nichts als Graus und Schrecken aus ſich entläßt, geſchildert werden. So iſt es in dem merkwürdigen Roman „Yſail“ von Henning Berger.

Beiſpiele aus der bildenden Kunſt.

Aus dem Bereich der bildenden Kunſt muß hier wieder auf Goya hingewieſen werden. Was er in ſeinen Caprichos und den anderen Radierungswerken, ſodann in den Wandmalereien ſeines Landhauſes an wilden Wahnſinnsträumen bietet, ſcheint einer Phantaſie zu entſteigen, die einem Höllenabgrunde gleicht. Ebenſo enthalten Klingers Radierungswerke, etwa „Dramen“, „Ein Leben“, „Vom Tode“, Beiſpiele

der allereindringlichſten Art. Unter den älteren Meiſtern tritt mir Hans Baldung Grien mit ſeinen Hexendarſtellungen beſonders vor Augen.

Das Leere.

9. Aus den Beiſpielen, die ich aus der Naturwirklichkeit für das Grauenhaft-Erhabene gebracht habe, iſt zu erſehen, daß der Eindruck des Grauenhaften ſich häufig mit dem Leeren verbindet. Man denke an Abgründe, finſtere Nächte, einſame Wüſteneien, die Stille vor einem Unwetter. Auch überraſchende Pauſen mitten in einem Muſikſtück können den Eindruck des Furchtbar-, ja zuweilen auch den des Grauenhaft-Erhabenen hervorrufen. Dieſer Zuſammenhang iſt auch leicht verſtändlich. Denn das Leere bildet für unſere Phantaſie ſo recht eine Aufforderung zur Einfühlung eines dunklen Schoßes ungeahnter drohender Gewalten.

Selbſtverſtändlich iſt das Leere hier nur in einem ſehr relativen Sinn zu nehmen. Nicht alſo etwa um abſolut leeren Raum oder abſolut leere Zeit handelt es ſich. Vielmehr beſteht hier das Leere lediglich darin, daß gewiſſe Empfindungen unerwartet und plötzlich ausſetzen oder verſagen, derart, daß der Eindruck eines Nichts dort entſteht, wo man zu empfinden gewohnt iſt oder gerne empfinden möchte. Selbſt wo uns ein Nichts anzugähnen ſcheint, iſt den Empfindungen immer noch ein Anhalt geboten. Der unabſehbare Abgrund, die finſtere Nacht, die einſame Wüſte geben dem Auge noch genug zu tun. Etwas verwickelter liegt die Sache bei einer Pauſe. Während der Pauſe ſind freilich die Klangempfindungen gleich Null. Allein in der Erinnerung hören wir die letzten Klänge deutlich weiter, und zugleich ſind wir mit unſerem Hören auf die — wie wir wiſſen — ſehr bald wieder einſetzenden Klänge geſpannt. Die Pauſe iſt alſo durch Phantaſiehören und durch die Spannung unſeres Verlangens nach Tonempfindung auf die nächſten Zeitpunkte hin ausgefüllt. Man darf alſo in gewiſſem Sinne von einem Hören der Pauſe reden.

Übrigens gehört das Leere — immer in dem angegebenen Sinne genommen — ſehr oft in ganz andere äſthetiſche Rubriken. Beſonders häufig macht es den Eindruck des Komiſchen. Eine Zahnlücke, ein Loch an gewiſſen Stellen der Kleidung, ein zur Hälfte raſiertes Kinn können komiſch berühren. Andere Male wieder fällt das Leere in das herb und häßlich Charakteriſtiſche. Ein notdürftig in zerlöcherte Kleider Gehüllter, die öden Fenſterhöhlen nach einer Feuersbrunſt, ein Kamm mit ausgebrochenen Zinken machen dies deutlich.

Ich faßte den Begriff des Leeren vorhin ſo, daß gewiſſe Empfindungen unerwartet und plötzlich ausbleiben. Nur wo dieſes Merk-

mal vorliegt, iſt das Leere von betont charakteriſtiſcher Wirkung. Trifft man auf Leeres dagegen dort, wo man es zu finden gewohnt iſt, oder wo es ordnungsgemäß zum Gegenſtande gehört, ſo hört das Leere auf, eine charakteriſtiſche äſthetiſche Geſtaltung zu ſein. Ring, Gitter, Allee, Naſenlöcher, geöffnete Tür, freier Platz — dies alles zeigt relativ Leeres. Allein von jener eigenartigen Wirkung iſt hier das Leere nicht, ſondern es wirkt hier mehr nur als eine harmloſe Seite des jeweiligen Gegenſtandes. Selbſt wo wir einem Abgrund und der finſteren Nacht wie etwas völlig Gewohntem gegenüberſtehen, geht jene charakteriſtiſche Wirkung des Leeren verloren.

C. Das Gräßlich-Erhabene.

Verbindung des Erhabenen mit Ekelgefühlen.

10. Eine andere Sonderart des Furchtbar-Erhabenen ergibt ſich, wenn ſich die vernichtende Kraft in ekelerregender Weiſe äußert. Ekel gehört, wie der erſte Band darlegte (S. 523 ff.), zu den im höchſten Grade gefährlichen ſtoffartigen Erregungen. Das Stoffartige liegt hier in dem Gemeingefühl der Übelkeit, des Brechreizes. Auch wo das Ekelgefühl in abgeſchwächter oder in vergeiſtigter Form vorkommt, iſt etwas dieſer Übelkeitsempfindung mindeſtens Analoges vorhanden. Darum gelingt auch die Entſtofflichung des Ekels beſonders ſchwer. Es bedarf dazu ſtarker äſthetiſcher Mittel. Ein ſolches Mittel beſteht nun in der Erhabenheitswirkung. Und da kommt es alſo darauf an, daß die Ekelempfindung durch das Gewaltige und Übergewaltige der zerſtörenden Kraft ihrer groben Stofflichkeit entkleidet und ſo äſthetiſch erträglich gemacht werde. Indem die feindſelige Kraft ſich in ekelerregender Weiſe äußert, muß ſie eben darin ihre Größe derart offenbaren, daß die Ekelempfindung von ihrem gemeinen, aufdringlichen Wirklichkeitsgeſchmack befreit und gleichſam in ein feineres Element gehoben wird. Dann liegt eine eigentümliche Art des Furchtbar-Erhabenen vor. Ich nenne ſie das Gräßlich-Erhabene. Aus dem einfach Ekelhaften iſt unter dem Einfluß der Erhabenheit ein Gräßliches geworden.[1])

Die Ekelempfindung kommt in doppelter Weiſe in Betracht. Einmal iſt die eigentliche, das heißt durch natürliche Dinge und Vorgänge erregte Ekelempfindung gemeint. Ekel vor Fäulnis und Verweſung, vor Miſt und Kot, Schleim und Schlamm, vor Stinkendem

[1]) Auch FRIEDRICH VISCHER läßt das Gräßliche dadurch entſtehen, daß das Ekelhafte ſchrecklich wird (Äſthetik § 100). Schon LESSING hat hierin den richtigen Weg gewieſen (Laokoon im 25. Abſchnitt).

und widerlich Schmeckendem gehört hierher.[1]) Sodann aber geht uns hier auch der moraliſche Ekel an. Hier handelt es ſich um moraliſche Widerlichkeitsgefühle, die etwas der eigentlichen Ekelempfindung Analoges haben und geradezu in einen Anſatz von eigentlicher Ekelempfindung ausklingen können. Solche Erregungen entſtehen angeſichts moraliſchen Schmutzes, beſonders wenn dieſer dem geſchlechtlichen Boden angehört. Man ſpricht ja auch bildlich von moraliſcher Fäulnis, ſittlicher Verweſung und Verpeſtung, von ſtinkenden Laſtern.

Unter welchen Bedingungen Ekelempfindungen äſthetiſch erträglich ſind.

11. Die Hauptfrage, die hinſichtlich des Gräßlich-Erhabenen entſteht, betrifft die ſchon berührte Vereinbarkeit der Ekelempfindungen mit dem äſthetiſchen Charakter des Eindrucks. Nur zu leicht können die Ekelempfindungen einen Grad annehmen, der den äſthetiſchen Charakter des Erhabenen ſchädigt, wo nicht gar vernichtet. Es fragt ſich daher: unter welchen Verhältniſſen ſind die Ekelempfindungen, die ſich mit der übergewaltigen zerſtörenden Macht verbinden, äſthetiſch erträglich? Und unter welchen Bedingungen heben ſie die äſthetiſche Wirkung des Gräßlichen auf?

Das ſinnlich Ekelhafte in Natur und Kunſt.

Ich faſſe zunächſt die eigentlichen, rein ſinnlichen Ekelempfindungen ins Auge. Da kommt es zunächſt darauf an, ob die ekelerregenden Dinge und Vorgänge dem Natur- oder dem Kunſtgebiete angehören. Wenn uns die zerſtörende Wirkung übermächtiger Kräfte auf dem Boden der Naturwirklichkeit entgegentritt, ſo iſt die Stofflichkeit der Ekelempfindung nur ſehr ſchwer zu beſeitigen. Das Wirklichkeitsgefühl, das in dieſem Falle in der Ekelempfindung ſteckt, iſt in völliger Stärke, ohne Abzug vorhanden. Es wird daher nicht leicht

[1]) Ekelempfindungen knüpfen ſich vor allem an Geruchs-, Geſchmacks- und Taſtempfindungen. Doch auch Geſichtswahrnehmungen können, wie ſchon LESSING im Laokoon (im 25. Abſchnitt) ausführt, Ekel unmittelbar nach ſich ziehen. Leſſing führt unter anderem als Beiſpiele an: eine triefende Naſe, lange über die Finger hervorragende Nägel, ein Feuermal im Geſicht, eine Hafenſcharte, eine gepletſchte Naſe mit vorragenden Löchern. Doch ſcheint es mir, daß bei den ſich an Geſichtswahrnehmungen anſchließenden Ekelerregungen jene anderen Empfindungen mitbeteiligt ſind, freilich nur in hypothetiſcher und reproduzierter Form. Eine triefende Naſe beiſpielsweiſe wird zwar von dem Betrachter nicht betaſtet und geſchmeckt; wohl aber begleitet er den Anblick mit gewiſſen vorgeſtellten Taſt- und Geſchmacksempfindungen; nämlich mit ſolchen, wie er ſie ſeinem Eindruck nach haben würde, wenn es zu einem wirklichen Taſten und Schmecken käme. — KANT hält alle Ekelempfindungen für unverträglich mit der Kunſt (Kritik der Urteilskraft § 48). — Anregende, namentlich durch die Beiſpiele intereſſante Bemerkungen über das Ekelhafte gibt ROSENKRANZ in der Äſthetik des Häßlichen, S. 312 ff.

vorkommen, daß die Erhabenheit des Gegenſtandes den aufdringlichen, an den Leib rückenden Wirklichkeitscharakter der Ekelempfindung ſo weit ermäßigt, daß die Freiheit äſthetiſcher Stimmung entſtehen kann. Wer unter verweſenden Leichen oder unter Kranken mit eiternden Wunden weilt, wird kaum in der Lage ſein, ſich zum Eindruck des Gräßlich-Erhabenen emporzuſchwingen. In der Kunſt dagegen können verweſende Leichen oder eiternde Wunden ganz wohl derart dargeboten werden, daß der Ekelempfindung der grobſtoffliche Charakter genommen wird. Den Scheingebilden der Kunſt gegenüber treten die Ekelempfindungen bei weitem nicht mit demſelben wirklichkeitsſatten, wirklichkeitsnahen Charakter auf wie angeſichts der vollen Natur. Und da kann denn der Eindruck der Größe und Übergröße des Gegenſtandes viel leichter jene Ermäßigung hervorbringen, die den Ekelempfindungen das Wideräſthetiſche nimmt. Im erſten Akt des Gothland-Dramas von Grabbe wird der Diener Rolf vom Herzog Gothland in ein Grabgewölbe hineingeſtoßen, damit er darin verzweifle und verhungere. Nach ſeiner Befreiung erzählt Rolf im dritten Akt, wie er vor Hunger die wurmdurchnagten Leichen ſpeiſen wollte, wie er ſeine eigenen Knochen angefreſſen habe, wie ſchwarze Nattern, nach Leichenkoſt gierig, noch gieriger aber nach lebendigem Fleiſch, auf ihn losgefahren ſeien. Hier nimmt die furchtbare Erhabenheit des ganzen Dramas den Ekelempfindungen ihre grobſtoffliche Natur. Bei Sophokles ſteht die eiternde, übelriechende, quälende Wunde des Philoktet geradezu im Mittelpunkte des Dramas, und die wilden Schmerzensſchreie des Philoktet dringen uns durch Mark und Bein. Dennoch iſt all dem Gräßlichen durch die ehrfurchtgebietende Größe der Darſtellung alle Aufdringlichkeit genommen. Ebenſo zeigt Hiob, um wieviel leichter in der Kunſt ekelerregende Wunden ertragen werden können als in der Naturwirklichkeit. Der Dichter darf den ſtinkenden Höllenpfuhl oder die Greuelmahlzeit des Atreus, der dem Thyeſtes ſeine eigenen Kinder als Speiſe vorſetzt, ſchildern.

Die Künſte nach ihren verſchiedenen Bedingungen für das Gräßliche.

12. Auch für das Gräßliche in den Künſten iſt die Frage entſcheidend, inwieweit durch die Darſtellungsweiſe der jeweiligen Kunſt die Herabdrückung des Wirklichkeitscharakters der Ekelempfindungen erſchwert oder erleichtert wird. Eine Kunſt, die vermöge ihrer ſtärkeren Wirklichkeitsnähe den Ekelempfindungen ihre Stofflichkeit zu nehmen nur ſchwer imſtande iſt, kann in der Darſtellung des Gräßlichen nicht ſo weit gehen wie eine Kunſt, die vermöge ihrer geringeren Wirklichkeitsnähe dies leichter zu tun vermag. Die Bildhauerei mit ihrer

Körperhaftigkeit iſt eine wirklichkeitsnähere Kunſt als die Malerei mit ihrer in das Flächenhafte nur hineingeſchauten Tiefenerſtreckung; und die Malerei wiederum iſt wirklichkeitsnäher als die nur in der Farbenreihe Weiß-Schwarz ſich bewegenden Griffelkünſte. Für die Bildhauerei wäre es beiſpielsweiſe eine Sünde, einen in Verweſung übergegangenen Leichnam darzuſtellen; der Maler dagegen darf dies unter Umſtänden wagen. Die ſcheußlichen Wahnſinnsträume, die Goya als Zeichnung oder Radierung dargeſtellt hat, würden, in bunte Farben übertragen, zum Teil unerträglich wirken.

Und ſo verhält es ſich im beſonderen auch in der Dichtkunſt. Es gibt Gräßlichkeitsdarſtellungen, die in der Erzählung noch äſthetiſch-erträglich ſind, die aber für den Dramatiker einen unerhörten künſtleriſchen Frevel bedeuten würden. Wenn Flaubert in Salambo die in eine Unratsgrube mit zerbrochenen Beinen eingeſchloſſenen karthagiſchen Gefangenen, die Kreuzigung des Suffeten Hanno, die Schindung und Zerfleiſchung Mathos ſchildert; oder wenn Zola im Débâcle darſtellt, wie die Verwundeten während der Schlacht bei Sedan im Lazarett verbunden und operiert werden, und dabei alle Greuel der zerfetzten, zu Brei zermalmten Körperteile ſchildert, ſo iſt dies äſthetiſch noch eben erträglich oder überſchreitet die Grenze doch nur wenig; für die dramatiſche Darſtellung dagegen bedeuten dieſe Vorgänge eine einfache Unmöglichkeit. Wenn von dem auf einer Schüſſel dargereichten blutigen Haupt des Johannes epiſch berichtet wird, ſo brauchen keine ſtofflichen Empfindungen zu entſtehen. Wenn dagegen bei Oskar Wilde und Richard Strauß dieſer Leichenkopf auf der Bühne von Salome in Empfang genommen und geküßt wird, ſo iſt dies eine künſtleriſche Brutalität, die das Publikum zur Verrohung des Empfindens erzieht.

Aber nicht nur auf dieſe allergröbſten Bedingungen kommt es an, ſondern auf alles in den Künſten, was eine ſtärkere Wirklichkeitsnähe oder Wirklichkeitsferne des Dargeſtellten zu bewirken geeignet iſt. Gehört die Gräßlichkeitsdarſtellung einer weit entrückten, dämmerhaften Zeit, einer ſagenhaften, mythiſchen Welt an, oder iſt die Behandlung des Gräßlichen nur andeutend, erraten laſſend, oder wird das Gräßliche in romantiſchem und phantaſtiſchem Stile dargeſtellt, ſo werden die dem Gräßlichen innewohnenden Ekelempfindungen viel leichter entſtofflicht, und es wird daher im Bieten von Gräßlichkeiten mehr gewagt werden können als dort, wo das Gräßliche der Gegenwart oder naheliegenden Vergangenheit oder überhaupt einer tatſächlichen, greifbaren Welt angehört, oder wo es ausführlich und eingehend und im Stile des All-

täglichen beſchrieben wird. Wenn im Titus Andronikus der Lavinia Zunge und Hände abgeſchnitten werden und Titus dem Kaiſer einen Schmaus vorſetzt, der aus den zu Paſteten hergerichteten Leichen der kaiſerlichen Kinder beſteht, ſo iſt dies eine unglaubliche Roheit. Ebenſo greift Zola tief in die ſtofflichen Ekelempfindungen hinein, wenn er im Débâcle den deutſchen Spion wie ein Schwein abgeſtochen werden läßt. Und in Doſtojewskis Raskolnikow wird uns ſoviel Schmutz, Schmierigkeit, Fettigkeit, Klebrigkeit, Unappetitlichkeit — ich meine dies alles hier nur im natürlichen Sinn — in ſolcher breiten Einzelausführung vorgeführt, daß es uns zuweilen leiblich übel wird. In dieſen Beiſpielen bleibt an den Ekelempfindungen ſoviel und ſo ſtarke Stofflichkeit hängen, daß kein reiner Eindruck des Gräßlich-Erhabenen zuſtande kommt.

Das moraliſch Ekelhafte.

13. Ungefähr dieſelben Geſichtspunkte gelten auch für die moraliſchen Ekelgefühle. Die Stofflichkeit auch des moraliſchen Ekels läßt ſich um ſo ſchwerer beſeitigen, je mehr der gräßlich-erhabene Gegenſtand durch die Darſtellungsmittel der jeweiligen Kunſt und die Darſtellungsweiſe des jeweiligen Falles in Wirklichkeitsnähe gerückt iſt. Doch erlaſſe ich es mir, dies auszuführen und durch Beiſpiele zu belegen.

Das Gräßlich-Erhabene erotiſcher Art.

Unter den moraliſchen Ekelgefühlen, die für das Gräßlich-Erhabene in Betracht kommen, ragen an Wichtigkeit diejenigen hervor, die durch geſchlechtliche Verkommenheit und Entartung erregt werden. Wüſtlinge und Buhlerinnen großen Stils, die in den erſtickenden Tiefen der Unzucht leben, können vermöge der ungeheueren Kraft der verwüſtenden und verpeſtenden Leidenſchaften etwas Furchtbar-Erhabenes an ſich tragen. Dieſes Furchtbar-Erhabene nimmt nun durch die weſentliche Zumiſchung moraliſchen Ekels den Charakter des Gräßlichen an. Vielleicht entſpricht es übrigens dem Sprachgefühl beſſer, wenn für das mit moraliſchen Ekelgefühlen verknüpfte Erhabene die Bezeichnung „Greulich-Erhaben“ gebraucht wird.

Natürlich gehören nicht alle Wüſtlinge und Buhlerinnen großen Stils hierher. Es muß, wenn der Eindruck des Greulich-Erhabenen entſtehen ſoll, das Waten in dem Unrat der Unzucht vom Dichter eindrucksvoll herausgearbeitet ſein. Sonſt fehlt der notwendige Zuſatz der Ekelempfindung. Don Juan bei Mozart, Messalina bei Wilbrandt gehören daher nicht in unſere Rubrik. Auf der anderen Seite aber muß dem moraliſchen Ekel ſein gemeiner Wirklichkeitsbodenſatz genommen ſein. Beides zu vereinigen iſt nicht leicht. Daher ſind Wüſtlinge und Buhlerinnen, die durch die abgründliche Zuchtloſigkeit ihrer

Gier Ekel erregen, aber darin doch zugleich Erhabenheit zeigen und ſo dem Ekel das Wideräſthetiſche nehmen, nicht oft in der Dichtung zu finden. Unter den Laſtermenſchen d'Annunzios gibt es einige, die wenigſtens in der Hauptſache hierher gehören. So die beiden vor Wolluſt raſenden koloſſalen Buhlerinnen Gradeniga und Pantea in ſeinem Drama „Traum eines Herbſtabends“; oder in ſeinem Roman „Luſt“ der geiſtreiche und zugleich beſtialiſche Hurer Andrea und neben ihm Helene Muti, die ihre Hurerei durch erfindungsreiche Phantaſie würzt. Dagegen iſt es Arthur Schnitzler nicht gelungen, in ſeinem wüſttumultuariſchen Drama „Der Schleier der Beatrice“, das uns die Welt der ſelbſtherrlichen Wolluſt in großem Stile zeigen ſoll, den beiden Hauptvertretern des Laſters: dem Herzog von Bologna und dem Dichter Filippo, Größe zu geben; und ſo tritt an ihrem chaotiſchen Unzuchtstreiben nur das Grob-Ekelhafte hervor. Aus älterer Zeit kann Klingers Fauſt erwähnt werden: Fauſt wälzt ſich hier in den Greueln der Unzucht.

Das Ekelhafte an dem Gräßlich-Erhabenen der erotiſchen Art wird noch geſteigert, wenn die geſchlechtlichen Laſter ſich mit Grauſamkeitsgelüſten, mit Luſt an Blut, Mord und Verweſung, mit ſataniſcher Perverſität verknüpfen. Daß es einem großen Dichter gelingen kann, ſelbſt dem auf ſolchem Boden erwachſenen moraliſchen Ekel die grobe Stofflichkeit zu nehmen, kann Huysmans Roman „A Rebours“ lehren. Wenigſtens an vielen Stellen des Romans bringt es die Darſtellung der ſcheußlichen, ſataniſchen Gelüſte, in denen des Eſſeintes lebt, zu rein äſthetiſcher Wirkung. An anderen Stellen der Dichtung freilich ſchwillt unſer Ekel ſo an, daß von äſthetiſchem Genießen keine Rede mehr ſein kann. Wenn ich den Namen Frank Wedekind hier anreihe, ſo geſchieht dies nur darum, um zu ſagen, daß dieſer Schriftſteller, wo auch immer er geſchlechtliche Laſterhaftigkeit behandelt, dies mit derart vergifteten Reizmitteln tut, daß ſich die allerwiderlichſten Ekelempfindungen ſinnlicher wie moraliſcher Art an die Stelle künſtleriſchen Genießens ſetzen. Was Wedekind bietet, iſt von aller Kunſt himmelweit entfernt; vielmehr ſetzt er uns ein grauſiges Gebräu der ausſtudierteſten Ekelerregungen vor. Auch Richard Dehmels Zwei Menſchen — eine Dichtung, die hohe Ziele anſtrebt und reich an Erhabenheiten verſchiedener Art iſt — enthalten nicht wenig Wolluſtſzenen, deren beabſichtigte Erhabenheit durch rohe Ekelhaftigkeit gründlich vereitelt wird.

Ich habe immer nur von Ekelempfindungen geſprochen. Es geſchah dies der Einfachheit wegen. Genau genommen, hätte ich auch die mit ihnen nächſtzuſammenhängenden Grauſigkeitsempfin- Grauſigkeitsempfindungen.

dungen heranziehen ſollen. Viele der angeführten Beiſpiele zeigen, wie innig ſich mit dem Ekel grauſige Nervenſchauer zu verbinden pflegen. Es iſt damit nicht die dem Grauenhaften eigentümliche Unluſt des Grauens gemeint. Dieſe wird durch das Dunkle und Unbekannte der im Hintergrund verſteckten böſen Mächte erzeugt. Sondern gemeint iſt die eigentümliche Wirkung, die grauſames Blutvergießen, überhaupt grauſame Schmerzzufügung in den Nerven hervorruft. Dieſe aus Wolluſt und Entſetzen gemiſchte Nervenaufregung, die durch die Wahrnehmung grauſamer, beſonders blutig-grauſamer Vorgänge erweckt wird, nenne ich Grauſigkeitsempfindung. Perverſe Schriftſteller insbeſondere, wie etwa Wedekind, lieben es, durch Hinzufügung ſolcher aus Blut und Mord hervorgehenden Grauſigkeitsſchauer zu den üppig-erotiſchen Ekelempfindungen die Nervenpeitſchung zu vollenden. So ſind alſo in den Begriff des Gräßlich-Erhabenen auch die Grauſigkeitsempfindungen aufzunehmen.

Auffteigende Reihe.

Das Furchtbare, das Grauenhafte und das Gräßliche bilden hinſichtlich der Unluſtelemente eine auffteigende Reihe. Die Unluſtgefühle, die an dem Furchtbar-Erhabenen aufgewieſen wurden, bleiben auch für die beiden Sonderarten beſtehen. Dazu tritt nun im Grauenhaft-Erhabenen noch die Unluſt, die aus dem undurchſichtigen, unheimlichen, abgründlichen Charakter dieſer Sonderart entſpringt: die Unluſt des Grauens. Viel ſtärker aber iſt die Unluſt, die im Gräßlichen dazukommt: die Unluſt des Ekels und der Grauſigkeit.

C. Das Düſter-Erhabene.

Ermäßigung des Furchtbar-Erhabenen.

14. Das Furchtbar-Erhabene hat ſeine Eigentümlichkeit in der vernichtenden Gewalt von übermäßiger Größe. Nicht jede feindſelige Gewalt aber tritt vernichtend auf. Es gibt Gewalten, die das Leben nur ſtören, ohne es zu zerſtören, die Wachstum und Gedeihen nur hemmen, ohne es zu untergraben, die den Frohſinn wohl verſcheuchen, ohne aber gerade Leiden und Qualen zu erzeugen. Und auch ſolche Gewalten ſind nicht ſelten von übermäßiger Größe, entſprechen alſo der Grundforderung des Erhabenen. Ich will in allen ſolchen Fällen vom Düſter-Erhabenen ſprechen.

Das Düſter-Erhabene iſt alſo eine Ermäßigung des Furchtbar-Erhabenen, nicht in dem Grade der Übermacht, ſondern in dem Grade der Feindſeligkeit. An die Stelle des Vernichtens tritt das Hemmen. Daher erweckt das Düſter-Erhabene nicht Furcht und Grauen, ſondern es ſtimmt uns nur trüb und düſter. Trägt die Düſterkeit den Trieb

in ſich, uns beſchaulich zu ſtimmen, dann kann man das Erhabene ſchwermütig oder melancholiſch nennen.

Beiſpiele aus der untermenſchlichen Natur.

Iſt ein böſes Hagelwetter im Anzuge, ſo macht die Bewölkung des Himmels — man denke an die tief herniederhängenden formloſen ſchweren Wolken von gelblich fahler Färbung in Verbindung mit dem Schwinden des Tageslichtes — den Eindruck des Furchtbar-Erhabenen. Andere Male dagegen läßt uns die Wolkenbildung die Natur zwar von erhabener Seite erſcheinen, aber ſie fordert uns nicht zur Einfühlung verheerender, niederfahrender, zerſchmetternder Gewalten auf, ſondern an den Wolken tritt uns nur das Drückende, Laſtende, Verdüſternde entgegen. Ein rauſchender Tannenwald wird nur unter ganz beſonderen Umſtänden uns als furchtbar-erhaben berühren, ſehr leicht dagegen den Charakter des Düſter-Erhabenen an ſich tragen. Ein breiter Strom von ſchmutzig gelblichem Waſſer, an einförmigen kahlen Hügeln träge hinfließend, wird bei traurigem Himmel als düſter-erhaben empfunden werden; für das Furchtbar-Erhabene iſt zu wenig Feindſeligkeit vorhanden. Die römiſche Campagna zeigt melancholiſche Erhabenheit.

Wie verbreitet das Düſter-Erhabene in der untermenſchlichen Natur iſt, kann die Landſchaftsmalerei zeigen. Ruysdael — ich erinnere etwa an ſeinen Judenfriedhof — iſt eine wahre Fundgrube für das Düſter-Erhabene.

Beiſpiele aus der Kunſt.

Aber auch in der Menſchenwelt iſt das Düſter-Erhabene eine überaus häufige Geſtaltung. Man ſehe etwa die Lyrik Byrons, Viktor Hugos, Hölderlins, Lenaus oder etwa delle Grazies oder Stefan Georges daraufhin an, und man wird ſehr viele Gedichte finden, die ſich im Düſter-Erhabenen halten. Oder man denke an die Bilder aus der Geſchichte, wie wir ſie etwa unter den Gedichten Hermann Linggs und Konrad Ferdinand Meyers ſo zahlreich finden: nicht wenige darunter gehören dem Düſter-Erhabenen an. Schillers Kaſſandragedicht atmet düſtere Erhabenheit. Auch aus ſeinem Siegesfeſt erklingen düſtere Schickſalstöne. Beſonders mit tragiſchen Entwickelungen iſt das Düſter-Erhabene verknüpft. Bevor die Tragik die Höhe des Furchtbar-Erhabenen erreicht, pflegt ſie ſich im Düſter-Erhabenen zu bewegen. Schillers Don Carlos, Wallenſtein, Maria Stuart, Braut von Meſſina können als Beiſpiele dienen.

Auch die Muſik iſt voll von Erhabenem dieſer Art. Ich greife die Symphonien von Brahms heraus: ich würde insbeſondere dem erſten Satz der erſten, dem vierten Satz der dritten und dem erſten

und vierten Satz der vierten Symphonie düſtere Erhabenheit zuſprechen. Unter den Malern hebt ſich Rembrandt als Meiſter im Düſter-Erhabenen heraus. Man vergegenwärtige ſich nur die Selbſtbildniſſe des Alters, etwa das in der Münchener Alten Pinakothek befindliche, auf dem er das Haupt ſelbſtbewußt aufrecht trägt.

In der Baukunſt vermag ſich das Furchtbar-Erhabene nur unter ganz beſonderen Bedingungen auszuſprechen. Viel häufiger findet man in ihr Erhabenheit düſterer Art. Das Innere von Domen — ich denke etwa an den Stephansdom — iſt oft von ausgeſprochen düſterer Erhabenheit. Das durch die Glasmalereien gedämpfte Tageslicht trägt in Verbindung mit dem von Kerzen und Lampen ausgehenden ſchwankenden Schein das Seinige dazu bei. Auch alte Paläſte haben häufig ſolchen Charakter.

E. Das Erhabene der wohltuenden Art.

Das Erhabene der wohltuenden Art.

15. Jetzt haben wir unſer Augenmerk auf das Erhabene der poſitiven, ſchaffenden Kraft zu lenken. Wir verſetzen uns jetzt alſo in ſolche Fälle, wo die übermächtige Kraft lebenfördernder, ſegenſchaffender, beglückender Art iſt. Von dem erhabenen Gegenſtand geht Geſundheit und Fruchtbarkeit, Leben, Liebe und Glück, Höherbildung und Vollendung aus. Um einen zuſammenfaſſenden Namen zu haben, ſpreche ich von dem Erhabenen der wohltuenden Art.[1])

Wie bei dem Furchtbar-Erhabenen, ſo läßt ſich auch hier ein Erhabenes der Wirklichkeit und ein Erhabenes der Möglichkeit unterſcheiden. Wird Jeſus als die Kranken heilend, die Kindlein ſegnend dargeſtellt, ſo tritt die ſegenſchaffende Kraft in ihrer Auswirkung hervor. Stellt dagegen der Maler nichts weiter als das Antlitz Jeſu dar, legt aber in dieſes Antlitz überſtrömende Milde, Güte und Liebe hinein, ſo iſt die ſegenſchaffende Kraft nur in ihrem Anſichſein vorhanden. Dort liegt ein wohltuend Erhabenes der Wirklichkeit, hier eines der Möglichkeit vor. Doch laſſe ich dieſen Unterſchied auf ſich beruhen.

Förderung des Naturlebens.

Wichtiger iſt es, auf die Unterſchiede zu achten, die von der Art des Lebens aus, das durch die übermächtige Kraft gefördert wird, entſpringen. Die Lebensförderung kann ſich erſtlich auf die Natur,

[1]) Bouterwek ſieht allein in dieſer Art des Erhabenen das Rein-Erhabene. Furcht und Grauen erſcheint ihm als Verunreinigung des Erhabenheitsgefühles. „Die Empfindung des Rein-Erhabenen iſt immer ein heiterer Blick in den Himmel“ (Äſthetik, 2. Auflage, Band 1, S. 157 f.).

beſonders die organiſche, erſtrecken. So beruht die Erhabenheit des Lichtes und der Sonne vor allem auf ihrer lebenzeugenden, lebenſteigernden, lebenerneuernden Macht. Licht und Sonne gelten uns als unerſchöpflicher Urquell aller Fruchtbarkeit, aller ſegensreichen Entwicklung. In ſtimmungsſymboliſcher Vergeiſtigung erſcheinen Licht und Sonne dann weiter als Geber und Wecker alles Guten, Heilvollen, Göttlichen. In der Lyrik der verſchiedenen Zeiten und Völker iſt der Preis dieſer Erhabenheit weit verbreitet: von den Vedahymnen an bis auf unſere Modernſten. An Licht und Sonne reiht ſich die Luft an: auch ſie kann als Atem ſpendend, als allbelebend, allerfriſchend geſchildert werden. Hölderlins Gedicht an den Äther kann als Beiſpiel dienen. Nebenher ſei hier bemerkt: die Luft als ſinnlicher Gegenſtand kann ſtreng genommen nicht äſthetiſch wirken. Man denke doch an die verſchiedenen Sinne. Von einem Geſehenwerden der Luft kann nicht eigentlich die Rede ſein; für Gehör und Taſtempfindung wiederum iſt die Luft nur unter gewiſſen Umſtänden vorhanden; beim Atmen kommen außer Taſtempfindungen auch noch Gemeingefühle in Betracht. Allein wenn uns die Luft als erhabener Gegenſtand vorſchwebt, ſo ſteht uns nicht dieſes Gemengſel von Gehörs-, Taſt- und Gemeinempfindungen vor Augen, ſondern wir denken an ein umfangendes und alldurchdringendes Luftmeer, an ein weites, freies Reich. Das heißt: die Luft als erhabener und überhaupt als äſthetiſcher Gegenſtand beſteht nur für die Phantaſie. Die Phantaſie füllt den Raum mit einem durchſichtigen beweglichen wehenden leichten freien Etwas aus. Nur als dieſes Phantaſiegebilde iſt die Luft ein äſthetiſcher Gegenſtand. Auch die Erde kann als ein Erhabenes der ſegensvollen Art wirken. Unter Umſtänden kann ein beſchränkter, von unſeren Augen umfaßter Fleck Erde uns als eine ſymboliſche Zuſammenfaſſung der ungeheuren Kräfte des Gebärens und Nährens erſcheinen, die die Erde in ſich ſchließt. Unabſehbar ſich erſtreckende prächtig reifende Kornfelder können wie eine Verkörperung der unerſchöpflich ſchaffenden Erde wirken. In Zolas La Terre finden ſich Schilderungen dieſer Art. Dem Dichter ſtehen natürlich auch Mittel zur Verfügung, die Erde als ſolche der Phantaſie derart vor Augen zu führen, daß wir das Wallen und Wogen der Erdkräfte in ihrer ganzen abgründlichen Tiefe zu ſpüren glauben. Jedermann fällt hierbei der Erdgeiſt bei Goethe ein. Übrigens trägt der Erdgeiſt bei Goethe zugleich etwas vom Furchtbar-Erhabenen an ſich, denn einmal gehören zu ihm auch Kräfte des Zerſtörens, und ſodann iſt der Erdgeiſt ein derart Übergewaltiges,

daß er gegenüber dem ſich überhebenden kleinen Menſchen etwas in Nichts Zurückwerfendes an ſich hat. Noch ſei an Frühling, Sommer, Herbſt erinnert: jede dieſer drei Jahreszeiten kann uns zu einem Erhabenen der lebenbejahenden Art werden. Eine Landſchaft, ſei es in Natur oder Kunſt, kann uns die Fülle und Überfülle von Herrlichkeiten, die der Frühling oder Sommer oder Herbſt der Erde ſchenkt, derart zuſammengefaßt und geſteigert zur Anſchauung bringen, daß uns in ihr die ſegensvolle Erhabenheit der entſprechenden Jahreszeit entgegentritt. Millet hat uns beiſpielsweiſe in einer ſeiner Landſchaften — ſie befindet ſich im Louvre — eine ſolche Darſtellung des Frühlings gegeben. Auch in ſymboliſcher Menſchengeſtalt kann ſolch erhabene Darſtellung gehalten ſein, wie dies uns etwa Botticellis Frühling zeigt.

Förderung geiſtigen Lebens.

16. Treten wir jetzt auf das Gebiet des geiſtigen Lebens hinüber, ſo kann die fördernd wirkende übermächtige Kraft ſich darin äußern, daß ſie die Menſchheit — das heißt natürlich: kleinere und größere Gruppen von Menſchen — hebt, veredelt, vertieft, bereichert, heilt oder genauer ausgedrückt: ſie irgendwie auf dem Gebiete der Güter und Werte weiterbringt. Führen wir uns verſchiedene Möglichkeiten vor Augen.

Förderung im ſittlichen Sinne.

Einen erſten Fall ſtellen ſolche Perſonen, Beſtrebungen und Taten dar, die mit übermächtiger Gewalt das Gute unter den Menſchen lebendig machen, ihren Glauben an das Edle ſtärken, ſie von ſittlichen Truggebilden erlöſen, ſie auf eine höhere, freiere, reinere Stufe der Sittlichkeit heben wollen. Segensvoll erhabene Erſcheinungen ſind daher ſittliche Reformatoren, ſittlich befreiende Taten, ſittliche Bewegungen, die ein ganzes Volk ergreifen. Sokrates wie Plato, Kant wie Fichte gehören in dieſer Hinſicht zu den im höchſten Grad erhabenen Geſtalten. Es muß aber nicht gerade ein ausdrückliches ſittliches Fördern der Mitmenſchen beabſichtigt ſein, noch auch überhaupt ein ſolches als tatſächliches Ergebnis vorliegen. Dieſe Art Erhabenheit beſteht auch in einer Form, die man als Form bloßer Möglichkeit bezeichnen könnte. Das heißt: reine Geſinnung, lautere Güte, hohe Unſchuld wirken im Sinne des Erhabenen, auch ohne daß ſie ſich in reformatoriſche Beſtrebungen und Taten umſetzten, und ohne daß eine ſittliche Förderung der Mitmenſchen ſich auch nur als tatſächliche Wirkung an ſie knüpfte, rein ſchon durch einfaches Beſtehen und Sichbewähren — vorausgeſetzt natürlich, daß ſich in ihnen eine übergroße Kraft offenbart. Die Macht ſittlichen Förderns liegt in ſolchen Fällen nur als Möglichkeit vor. Wo uns Dichter

außergewöhnlich gütige, aufopferungsvolle, von ſelbſtvergeſſener Liebe überſtrömende, in Lauterkeit und Unſchuld groß und ſchlicht dahinlebende Seelen ſchildern, iſt Erhabenes der ſittlich ſegensreichen Art vorhanden. Ein ausgezeichnetes Beiſpiel iſt Tſcharudatta in dem Drama Mricchakatika: ſeine Tugend ſtrahlt in ſtiller, ſiegender Kraft. Walt in Jean Pauls Flegeljahren hat vermöge der überwältigenden Unſchuld und wahrhaft überirdiſchen Reinheit ſeines Gemütes etwas Erhabenes dieſer Art an ſich. Auch an den Pfarrherrn in dem Roman von Ernſt Zahn „Albin Indergand“ kann erinnert werden: auch abgeſehen davon, daß er den von aller Welt verſtoßenen jugendlichen Sünder liebevoll auf den Weg des Guten bringt, hat er etwas Erhabenes. In der Malerei iſt die Darſtellung Jeſu und Marias ſehr häufig in dem Sinne erhaben, daß eine Überfülle von Güte, Liebe und Gnade auszuſtrömen ſcheint.

Förderung in religiöſem Sinne.

Ähnliches ließe ſich nun auch zweitens hinſichtlich des religiöſen Gebietes ausführen. Religionsſtifter, Religionsvertiefer, religiöſe Befreier ſind erhabene Geſtalten höchſten Grades. Aber auch wo uns überhaupt religiöſe Inbrunſt, Gottvertrauen, gotterfülltes Leben derart entgegentritt, daß ſich übermenſchliches Aufbieten von Kraft und Tiefe darin äußert, entſteht Erhabenes der wohltuenden Art. Es könnten daher hier alle Meiſter herangezogen werden, die in ihre Bilder aus Bibel oder Legende unendliche Inbrunſt, überſchwengliche Verzückung, ungewöhnlich kühnen Glaubensmut hineingelegt haben. Man wird an Maler wie Giotto, Filippo Lippi, Correggio, Memling, Grünewald denken. Dabei iſt zu erwägen, daß auch ſolche Darſtellungen, die durch ihren gegenſtändlichen Inhalt zum Furchtbar-Erhabenen gehören, wie etwa Kreuzigungs-, Beweinungs-, Grablegungsbilder, hinſichtlich der zugrunde liegenden Geſamtſtimmung uns die ungeheure, unbeſiegbare Kraft religiöſen Glaubens und Liebens zu Gefühl bringen können, alſo inſofern zum Erhabenen der poſitiven Art gehören. Auch der religiöſen Lyrik iſt hier nachdrücklich zu gedenken. Welche überwältigende Erhabenheit des vertrauensſtarken Verkehres mit Gott ſpricht ſich nicht in den Pſalmen aus! Oder man verſetze ſich in die geiſtlichen Lieder Luthers oder Paul Gerhards, oder in die begeiſterten religiöſen Ergüſſe Klopſtocks oder Jean Pauls. Ebenſo reich an poſitiver Erhabenheit der religiöſen Art iſt die kirchliche Muſik. Sebaſtian Bachs Hohe Meſſe und Matthäus-Paſſion mögen dies nahelegen. Und auch die kirchliche Baukunſt iſt im höchſten Maße ergiebig an Gefühlen religiöſer Erhabenheit. Welche Macht transzendenten Aufſchwunges offenbart ſich nicht in den gotiſchen Domen!

Künſtleriſche Förderung.

Es würde ermüdend wirken, wenn ich nun drittens auch das Gebiet der Kunſt und viertens das der Wiſſenſchaft, Weisheit, Philoſophie unter den gleichen Geſichtspunkten durchgehen wollte. Wenige Andeutungen mögen genügen. Welche Erhabenheit die Darſtellung dichteriſchen und künſtleriſchen Lebens und Schaffens haben kann, mögen Taſſo bei Goethe, Sappho bei Grillparzer, der Glockengießer Heinrich und Michael Hellriegel bei Hauptmann, die Künſtler der Renaiſſance in Gobineaus großer Dichtung dem Leſer in Erinnerung bringen. Zwar ſchließt die Entwicklung und das Schickſal dieſer künſtleriſchen Seelen auch viel Furchtbar-Erhabenes in ſich, allein zugleich iſt doch in ihnen eine ſolche Fülle ſegensreicher, lebenerhöhender künſtleriſcher Kräfte zur Darſtellung gebracht, daß daneben auch der Eindruck der wohltuenden Erhabenheit entſteht. Noch mag an die Künſtlerlieder Goethes und an Schillers Gedicht „Die Künſtler“ erinnert werden: hier bildet das künſtleriſche Schaffen als ſolches den erhabenen Gegenſtand der Gedichte.

Weisheitsförderung.

Wiſſenſchaft, Weisheit, Philoſophie kommen als erhabene Gegenſtände der Kunſt gleichfalls in den verſchiedenſten Formen vor. Raffaels Schule von Athen iſt eines der nächſtliegenden Beiſpiele. Wie oft ſind nicht Theologie, Philoſophie und andere Wiſſenſchaften allegoriſch dargeſtellt worden. Ich erinnere nur an Raffaels Allegorien im Vatikan. Wenn wir Goethes Fauſt — und ich meine hier ganz beſonders auch den zweiten Teil —, ſeinen Divan, ſeine Sprüche leſen, ſo tritt uns der Dichter in der Erhabenheit ſeiner Weisheit vor Augen. Auch an die Weisheit des Brahmanen von Rückert kann nachdrücklich erinnert werden.

Das Erhabene der Lebenserhöhung.

17. Das Erhabene der wohltuenden Kraft hat ſich uns bis jetzt in zwei Formen gezeigt: je nachdem die übermächtige Kraft das Leben der äußeren Natur oder die Werte und Güter der Menſchheit fördert. Hierzu tritt nun noch eine dritte Form. Die übermächtige Kraft kann nämlich die Menſchen nach ihrer ſeeliſchen Seite ſo fördern, daß dabei die Wertbetätigungen, die idealen Beſtrebungen überhaupt nicht in Frage kommen. Die ſegensvoll wirkende Kraft erſtreckt ſich hier, wie in der zweiten Form, auf die Gefühle und Strebungen des Menſchen, aber ohne daß dabei die Förderung der menſchlichen Werte und Ideale irgendwie betont würde. Poſitiv geſprochen: es iſt hier nur das Leben als ſolches, das Erleben des Lebens, das Lebensgefühl, der Lebensrauſch, der Lebenszauber, worauf ſich die übermächtige Kraft in förderndem Sinne bezieht. Die übermächtige Kraft betätigt ſich hier allein darin, daß ſie das Leben geſund, froh, ſtark

und kühn macht. Eine Geſtalt wie Siegfried bei Richard Wagner wirkt nicht etwa darum erhaben, weil irgendwelche Förderungen ſittlicher oder anderer Werte in ihm verkörpert ſind, ſondern einfach darum, weil ein unausſchöpflicher geſundheits- und frohſinnsſtrotzender Lebensſtrom von ihm auszugehen ſcheint. Und ſo iſt es in unzähligen Fällen. Der erhabene Gegenſtand fordert uns auf, eine unendliche Fülle von Lebens- und Geſundheitsfreudigkeit, eine unausſchöpfliche Kraft, Leben und Glück um ſich zu verbreiten, in ihn einzufühlen. Tizian und Tintoretto, Rubens und Jordaens haben zahlloſe Geſtalten geſchaffen, deren Erhabenheit auf irgend welche ideale Werte zurückführen zu wollen pedantiſch wäre. Ihre Erhabenheit beſteht vielmehr darin, daß ſie von Lebensfülle ſtrotzen, daß Rauſch und Triumph des Lebens von ihnen auszugehen ſcheint. Man könnte hier von Erhabenheit der vitaliſtiſchen Art ſprechen. Oder man nehme die Muſik. Beethovens ſiebente Symphonie iſt, beſonders in ihrem erſten und vierten Satz, von überſchäumender, ungebändigter, oft faſt toller Lebensluſt erfüllt. Ebenſo reißt uns Schubert in ſeiner C dur-Symphonie, und wiederum beſonders im erſten und vierten Satz, in einen Strom tapferen, ſcharfen, glanz- und farbenreichen Lebens hinein. Es wäre gekünſtelt, den Grund der Erhabenheit hier in der Erregung ſittlicher oder anderer Wertgefühle zu ſuchen. Er liegt einfach in der Gewalt des in dieſen Tonwerken entfeſſelten Lebensrauſches. Die Dichtung der Gegenwart ſetzt etwas darein, das allergeſteigerteſte Lebensgefühl, das Ausſchöpfen des Lebens in allen ſeinen heißen und funkelnden Tiefen zum Ausdruck zu bringen. Daher finden ſich in der modernen Dichtung beſonders zahlreiche Beiſpiele für das Erhabene des freudigen Lebensrauſches. Zola, Ibſen, Hauptmann ſind voll von Erhabenheit dieſer Art. Hofmannsthal hat in dem Drama „Der Abenteurer und die Sängerin“ eine Dichtung des von frohem und frechem Urgeſundheitsgefühl trunkenen Lebenswillens geſchaffen. Auch durch Helene Böhlaus Roman „Das Haus zur Flamm“ rauſcht eine tiefe, freie, prächtige Lebensſymphonie. Oft freilich ſtellt ſich der Lebensrauſch von ſeiner furchtbaren Seite dar. In derſelben Dichtung kann die Erhabenheit der Lebensfluten bald als furchtbar und grauenhaft, bald als freudig und ſegensreich erſcheinen.

Die ſubjektiven Gefühle im Erhabenen der wohltuenden Art.

18. Schließlich noch ein Wort über die ſubjektiven Gefühle, die dem Erhabenen der wohltuenden Kraft entſprechen.

Zu Unluſtgefühlen kommt es hier nur, inſofern ſich mit den Erhabenheitsgefühlen jedweder Art Kleinheitsgefühle verbinden können.

Es iſt alſo möglich, daß auch den das Erhabene der wohltuenden Kraft begleitenden Gefühlen ſich etwas Unluſt beimengt. Doch häufig und in hohem Grade kommt dies hier keinesfalls vor. Das Segenbringende und Erfreuende der übermächtigen Kraft läßt hier bedrückende Kleinheitsgefühle viel ſchwerer aufkommen, als dies beim Erhabenen der feindſeligen Art der Fall iſt.

Das Erhabene der wohltuenden Kraft bildet für die Entfaltung der Erhebungsgefühle einen beſonders günſtigen Boden. Wo ſich eine heilbringende Kraft zu außerordentlicher Höhe erhebt, wächſt auch unſer Lebens- und Selbſtgefühl leicht und frei empor. Immerhin beſteht ein bemerkenswerter Unterſchied. In dem einen Fall iſt dieſes Emporwachſen unſeres Selbſtgefühls mit ausgeſprochener Heiterkeit verknüpft, in dem anderen Fall tragen die Erhebungsgefühle mehr den Charakter des Ernſtes. Man könnte daher innerhalb des Erhabenen der wohltuenden Art von einem Erhabenen der Heiterkeit und einem Erhabenen des Ernſtes ſprechen. Jenes findet ſich dort, wo die lebenfördernde Kraft ſich in betonter Weiſe als Frohſinn erzeugend äußert. Das Erhabene des Ernſtes dagegen hat zur Vorausſetzung, daß an der lebenfördernden Kraft das Bedeutſame, Gewichtige, Wertvolle hervorgekehrt erſcheint. Das bekannte Rembrandt-Bild, wo der Künſtler ſeine Saskia auf dem Schoße hält und beide in übermütiger Laune in die Welt hinein blicken, fällt in das Erhabene der Heiterkeit. Raffaels Sixtiniſche Madonna dagegen gehört dem Erhabenen des Ernſtes an. Noch ſei an den Eindruck des Genies erinnert. Stellt man ſich ein Genie zu äſthetiſcher Geſtaltung gebracht vor, ſo kann von ihm der Eindruck des Düſter-, ja unter Umſtänden des Furchtbar-Erhabenen ausgehen, aber es gibt auch Genies, von denen heitere Erhabenheit ausſtraht. Raffael, Mozart, auch Goethe können in dieſer Weiſe dargeſtellt werden.

Achtes Kapitel.

Die hauptſächlichſten Ausgeſtaltungen des Erhabenen. II. Das Prächtige, Würdevolle, Pathetiſche.

A. Das Prächtige.

Ausgeſtaltungen des Erhabenen unter anderen Geſichtspunkten.

1. Einer gründlichen Durcharbeitung des Erhabenheitsgebietes, wie ſie hier beabſichtigt iſt, würde etwas Wichtiges fehlen, wenn nicht auch auf gewiſſe andere Geſtaltungen des Erhabenen eingegangen würde. Die Arten des Erhabenen, die ich hier im Sinne habe, bilden keine unter demſelben Einteilungsgrunde ſich ergebende Reihe, ſondern ſie gliedern ſich aus dem Erhabenen unter ſehr verſchiedenartigen Geſichtspunkten aus. Alle dieſe jetzt zu behandelnden Formen ſind in den Künſten überaus weit verbreitet und heben ſich auch für einen ungeübten künſtleriſchen Sinn deutlich hervor.

Das Prächtige.

2. Zuerſt betrachte ich das Prächtige oder, mit vollerem Namen, das Prachtvolle. Ich verſtehe unter dieſem Ausdruck das Zuſammenwirken folgender äſthetiſcher Faktoren. Der gemeinſame Boden des Erhabenen iſt dabei ſelbſtverſtändlich vorausgesetzt.

Teilkräfte und Hauptkraft.

Wir ſtellen uns vor: eine übermächige Kraft äußert ſich in einer Fülle von Teilkräften, und dieſe Teilkräfte laſſen jene Hauptkraft nicht etwa als in Zerſplitterung auseinandergegangen und ſo in ihrer Macht herabgeſetzt erſcheinen, ſondern ſie wirken derart zuſammen, daß die Hauptkraft durch ſie um ſo mehr in ihrem Können und Wirken hervortritt. Die Teilkräfte dienen gleichſam der Hauptkraft, ſie ſcheinen darin ihre Beſtimmung zu haben, daß durch ſie der Umfang, die Fülle, die Stärke des Wirkens der Hauptkraft offenbar werde. Und der Hauptkraft ihrerſeits iſt daran gelegen, daß ſie eine Fülle von Kräften, gleichſam von dienenden Geiſtern, um ſich verſammle,[1]) und daß in der Vielfältigkeit dieſes dienenden Wirkens ſich ihr Reichtum und ihr

[1]) Ich finde mich mit dieſer Charakteriſierung des Prächtigen in Übereinſtimmung mit FRIEDRICH VISCHER (Über das Erhabene und Komiſche, S. 65; Äſthetik, § 98).

Gewicht verkünde. Und dieſes Verhältnis, ſo ſtellen wir uns weiter vor, beſteht nicht etwa nur in begrifflicher Form, ſondern es muß ſich dem Betrachter in der äußern Erſcheinung nahelegen. Das heißt: die Teilkräfte bringen ſich in ſinnlichen Teilgeſtaltungen zum Ausdruck, und dieſe Teilgeſtaltungen gehen anſchaulich derart in ein einheitliches Geſamtbild zuſammen, daß die übergeordnete Hauptkraft nach der ganzen Fülle und Stärke ihres Könnens darin zur Erſcheinung kommt.

Überfülle der Teilkräfte.

In dem Geſagten ſchon iſt ein Zug angedeutet, der nun noch mehr betont werden muß, wenn eine möglichſt charakteriſtiſche Geſtaltung des Erhabenen hervorgehen ſoll. Die Teilkräfte und Teilgeſtaltungen ſtehen zu der Hauptkraft nicht nur im Verhältnis der Fülle, ſondern der Überfülle, des Überfluſſes, der Verſchwendung. Indem ſich die Hauptkraft in ihren Teilkräften äußert, macht dies nicht den Eindruck, daß die Hauptkraft ſich dabei in den Grenzen des Sachlich-Geforderten, des Schlicht-Notwendigen halte, ſondern wir empfangen vielmehr den Eindruck, als ob die übermächtige Kraft etwas darein ſetzte, ſich in einem Überfluß von Machtentfaltungen zu äußern; als ob ſie ihre Genugtuung und Freude darin empfände, gleichſam eine Überfülle dienſtbarer Geiſter um ſich zu verſammeln. Die beherrſchende Macht will ihre Herrlichkeit genießen, ihres Triumphes innewerden und läßt, um in anderem Bilde zu reden, zu dieſem Zwecke einen verſchwenderiſch ausgeſtatteten Chor lobpreiſender Stimmen erſchallen. Die Macht will in ihrer Stärke bewundert, geprieſen ſein. Zu dieſem Zwecke ſteigert ſie die Fülle zur Überfülle.

Die Merkmale des Reizenden und Koſtbaren.

Noch auf einen anderen Zug iſt das Geſagte angelegt. Die übermächtige Kraft will ſich zeigen, will ihre Macht und Herrlichkeit durch eine Überfülle von Teilgeſtaltungen verkündet ſehen. Dieſem Bedürfnis wäre durch ſinnliche Schlichtheit und Kargheit, durch Zurückhaltung hinſichtlich der ſinnlichen Reize nicht genügt. Vielmehr wird das Verlangen der übermächtigen Kraft gerade dann befriedigt ſein, wenn die Teilkräfte für unſere Sinne in reizender, lockender, überraſchender Weiſe hervortreten. Daher iſt das Farbenreiche und Bunte, das Glänzende und Funkelnde, das Rauſchende und Jubelnde, das in Form, Farbe oder Ton Seltene und Fremdartige für die Teilgeſtaltungen, die dem Preiſe der Hauptkraft dienen, charakteriſtiſch. Und ebenſo das ſeinem ſtofflichen Werte nach Seltene, das Koſtbare, das ſchwer zu Beſchaffende. Bei dieſer letzten Hinzufügung ſetze ich voraus, daß dieſe ſtoffliche Koſtbarkeit vom Betrachter in die betreffenden Teil-

geſtaltungen — etwa Edelſteine, Perlen, Spitzen, Stickereien — eingefühlt und ſo zu einem äſthetiſchen Faktor erhoben werde. Nehme ich die beiden Merkmale des Überflüſſigen und des Auge und Ohr Reizenden zuſammen und verknüpfe ſie mit dem dienenden Verhältnis der Teilgeſtaltungen gegenüber der Hauptkraft, ſo erhalten wir den Begriff des Schmuckes und Putzes. Ich darf daher ſagen: für die Sondergeſtaltung des Erhabenen, die ich hier entſtehen laſſe, iſt Schmuck und Putz charakteriſtiſch.

Auf dieſe Weiſe hat ſich uns das Prächtige ergeben. Die hier dargelegten Verhältniſſe werden ſprachgefühlsmäßig am paſſendſten mit dieſem Namen bezeichnet.

Zuſammenfaſſung.

3. So läßt ſich jetzt zuſammenfaſſend ſagen, daß Prächtig-Erhabenes überall dort vorliegt, wo eine übermächtige Kraft ſich in einer überreichlichen Fülle ſinnlich-reizender Teilgeſtaltungen äußert, und wo ſie dies in dem Verlangen zu tun ſcheint, die volle Bedeutung ihrer Macht in die Sinne fallen und ſich ſo bewundern zu laſſen.

Hiernach liegt das Prächtig-Erhabene nach dem Sinnlich-Reizenden hinüber — einer äſthetiſchen Geſtaltung, die wir weiterhin kennen lernen werden. Zugleich beſteht eine nahe Verbindung nach dem Pathetiſchen hin — einer Ausgeſtaltung des Erhabenen, die uns noch in dieſem Abſchnitt beſchäftigen wird. Die volle Bedeutung dieſer beiden Bemerkungen kann ſich erſt weiterhin ergeben.

Das Merkmal der Abſicht.

Hier iſt zunächſt ein erläuterndes Wort über die dem Prächtig-Erhabenen zuerteilte Abſicht, ſich ſehen und bewundern zu laſſen, zu ſagen. Es handelt ſich dabei ſelbſtverſtändlich nur um eine Einfühlung von ſeiten des Betrachters. Nur der ſinnliche Schein dieſer Abſicht iſt gefordert. Das Prächtig-Erhabene ſieht ſo aus, als ob es Fülle, Weite, Größe ſeiner Macht, ſein Anſehen, ſeine Herrlichkeit zutage fördern wollte, um ſich bewundern, anſtaunen, preiſen zu laſſen. Eine Frühlingslandſchaft beiſpielsweiſe, ſtehe ſie uns in Naturwirklichkeit oder in der Kunſt vor Augen, kann durch das zahlloſe Blütengewimmel auf Wieſe, Strauch und Baum, überhaupt durch das tauſendfach hervorquellende und hervortönende neue Leben uns ſehr leicht als prachtvoll-erhaben erfreuen. Und es wird dies dann der Fall ſein, wenn die Blüten- und Lebensüberfülle den Eindruck macht, als ob der Frühling ſich uns in ſeiner ſieghaften Macht, in ſeiner ganzen einzigartigen Herrlichkeit zeigen und die Menſchen zur Bewunderung hinreißen wollte. Von einer wirklich vorhandenen Abſicht des Frühlings kann ſelbſtverſtändlich keine Rede ſein. Doch gibt es Fälle, wo der

eingefühlten Abſicht eine wirkliche Abſicht entſpricht. Wo das Prächtig-Erhabene an Menſchen haftet, kommt dies oft vor. Ein glänzendes, rauſchendes Feſt, eine in Seide, Spitzen, Edelſteinen ſtrahlende Gewandung können den Charakter des Prächtig-Erhabenen an ſich tragen. Und zwar liegt hier der Fall ſehr oft ſo, daß die Abſicht des Sichſehen- und Bewundernlaſſenwollens nicht nur in Form eines eingefühlten Als-Ob, ſondern als volle Wirklichkeit vorhanden iſt. Der reiche Fürſt *will* ſeine Säle, ſeine Feſttafeln, ſeine Gäſte, kurz ſein ganzes Feſt durch Köſtlichkeiten und Seltenheiten für Auge und Ohr, für Naſe und Gaumen geſchmückt ſehen; er *will* ſich auf ſeinem Feſte wie mitten in einer Verſammlung von Menſchen und Dingen fühlen, die zu ſeiner Ehre und Herrlichkeit glänzen. Die vornehme Dame *will* durch all die ſinnenfeſſelnden Stoffe, mit denen ſie ihren Leib umgibt, ſtrahlen und alle anderen überſtrahlen. In dieſen beiden Fällen iſt alſo *wirkliche* Abſicht des Sichſehenlaſſens zu finden.

Das Merkmal der Abſicht in einem anderen Sinn.

Noch nach einer anderen Seite hin wird dem Prächtig-Erhabenen ſo etwas wie Abſicht eingefühlt. Die Teilgeſtaltungen werden, wie wir geſehen haben, ſo betrachtet, als ob ſie der Ehre und Herrlichkeit der Hauptkraft dienten, als ob ſie ſich zur Verkündigung ihrer Größe verſammelt hätten. Auch hier handelt es ſich um einen Schein: nur der Schein, der Eindruck, das Ausſehen ſolchen Dienens iſt gefordert. Ob auch in Wahrheit ein ſolches Dienenwollen vorhanden iſt: dies iſt ganz unweſentlich. In manchen Fällen des Prächtig-Erhabenen liegt ohne Zweifel eine ſolche Abſicht als feeliſche Tatſache vor. Die Diener und Gäſte auf einem glanzvollen Feſt können das Bewußtſein haben, ſich dem Glanze und Ruhme des Herrn zu widmen. In dieſem Fall iſt jene Abſicht des Dienens in den Teilgeſtaltungen wirklich gegenwärtig.

Beiſpiele aus der bildenden Kunſt.

4. Sieht man ſich in den darſtellenden Künſten nach dem Prachtvoll-Erhabenen um, ſo hat man darauf zu achten, daß nicht nur dargeſtellte Gegenſtände prachtvoll-erhaben ſein können, ſondern daß auch, abgeſehen von den dargeſtellten Gegenſtänden, die Richtung, in der ſich die Darſtellungsart eines Künſtlers bewegt, unter das Prachtvoll-Erhabene fallen kann. Es gibt Meiſter der erhabenen Pracht, die auch dort, wo der Gegenſtand als ſolcher nicht in dieſe Rubrik fällt, dennoch ihn in der Richtung auf das Prachtvolle hin behandeln.

Ich gebe zunächſt einige Beiſpiele für das Prächtige aus Künſtlern, deren künſtleriſche Eigenart nicht auf dieſe äſthetiſche Geſtalt hin gerichtet iſt. In Goethes Schaffen liegt ſicherlich kein weſentlicher Zug

auf das Prachtvolle hin. Im zweiten Teil des Fauſt aber finden ſich, entſprechend der Natur gewiſſer Vorgänge, vielfach Darſtellungen im Sinne des Prachtvoll-Erhabenen. Ich rechne dahin beſonders die klaſſiſche Walpurgisnacht, ſodann die naturphiloſophiſche All-Lebens-Feier am Schluſſe des dritten Aufzuges, auch manches aus dem Karneval des erſten Aufzuges. Heinrich Heines Dichten iſt eher auf Zerſtörung des Prachtvoll-Erhabenen als auf dieſes ſelbſt gerichtet. Doch aber verſteht er, zuweilen, bei entſprechendem Gegenſtande, in ſeine witzige, ſaloppe Darſtellung Schilderungen, die den Charakter des Prachtvoll-Erhabenen tragen, einzuflechten. So etwa, wo er in dem Gedichte „Bimini“ das Emportauchen des neuentdeckten Amerika in den Geſichts- und Begierdenkreis der Menſchheit oder in Jehuda ben Halevy die Poeſie der Hagada ſchildert. Von Uhlands Romanzen tönen einige nach dem Prachtvoll-Erhabenen hin; ſo des Sängers Fluch. Oder man erinnere ſich an die Schilderung des Veſuv-Ausbruches im Euphorion des Gregorovius oder an die Beſchreibung der Welt um Nero mit ihren Gelagen und Zirkusſpielen in dem bekannten Roman des Sienkiewicz. Mantegna liefert mit dem Triumph des Cäſar ein ausgezeichnetes Beiſpiel: hier wird der ſo herbe Meiſter durch die Natur des Stoffes zu ſtarker Entfaltung des Prachtvoll-Erhabenen gebracht.

Fragen wir ſodann nach Meiſtern des Prächtig-Erhabenen, ſo tritt uns unter den Malern keiner ſo eindringlich wie Rubens entgegen. Er iſt das äußerſte Gegenteil eines ſchlichten und kargen Künſtlers. Er iſt ſo voll von Lebensüberdrang, er ſchwelgt ſo ſtark in Kraft und Üppigkeit des Sinnlichen, daß alles in Kompoſition, Form und Farbe zu einem lauten Künden, zu einem Überquellen und Überſchwellen, zu einem Triumphieren wird. Mag er Fleiſch oder Gewänder, mag er Tiere, Bäume, Früchte malen, mag er Liebes- oder Kampfſzenen oder Landſchaften darſtellen: das für ihn Charakteriſtiſche iſt, daß aus allen Punkten des Bildes Leben, Leidenſchaft, Genußfreude ſtrotzend hervorquillt. Alles, was uns am Prächtig-Erhabenen als kennzeichnend erſchien: Überfülle der untergebenen Kräfte, feſſelnde Sinnlichkeit, Abſicht, ſeine Macht laut zu künden — trifft bei Rubens in ausgezeichneter Weiſe zu. Aus der italieniſchen Malerei mögen Paolo Veroneſe (man ſtelle ſich ſeine Hochzeit zu Cana in Dresden vor) und Tiepolo genannt ſein. Aus der Bildnerei hebe ich Klingers Beethoven als ein höchſt ausgezeichnetes Beiſpiel hervor. Unter den Dichtern zeigen beſonders die Franzoſen nicht nur Neigung zu erhabener Pracht, ſondern auch ein glänzendes Können hierin. Viktor Hugo allein ſchon bildet

eine höchſt ergiebige Fundgrube für das Erhabene dieſer Art. Ebenſo könnte ich auf George Sand hinweiſen: ihre Schilderungen und Ergüſſe etwa in der Lelia gehören meiſtenteils hierher. Auch Schiller hat eine gewiſſe Neigung zum Prachtvoll-Erhabenen: welche Pracht entfaltet er nicht in den Chören der Braut von Meſſina! Von modernen Dichtern nenne ich Gabriele d'Annunzio, Oskar Wilde, Hugo von Hofmannsthal: durch ihre Darſtellung geht ein Schwellen und Duften, ein Funkeln und Glitzern, als ob ſich die Lebens- und Leidenſchaftsfülle für alle Sinne und Nerven zugleich fühlbar machen wollte. Endlich aber muß hier der hebräiſchen Dichtung gedacht werden: die Allmacht Gottes wird hier dadurch geſchildert, daß alles in der erſchaffenen Welt, wie ſchon Hegel ſagt, nur „als verherrlichendes Beiwerk zum Preiſe Gottes“ erſcheint. Und ſchon Hegel hat in dieſer Hinſicht vor allem auf den 104. Pſalm hingewieſen.[1])

Beiſpiele aus der Muſik und Baukunſt.

Aus dem Tonreich wird wohl jedermann zunächſt an ſolche Meiſter wie Wagner oder Liſzt denken. Aber auch Muſik völlig anderer Art gehört hierher. In Händels Oratorien beiſpielsweiſe kommt erhabene Pracht in reicher Entfaltung vor. So ſtreng, ehern, monumental, unſubjektiv auch dieſe Muſik iſt, ſo ſetzt ſie doch etwas darein, ſich in überreichem Schmuck, in arabeskenartigem Auf und Nieder zu ergehen. Ich erinnere mich an den Heldenjubel der Deborah und die Chöre der Baalspriеſter und der Israeliten in dieſem Oratorium; an den Satz„ Blaſt die Trompet“ aus dem zweiten Akt des Judas Makkabäus, wo im Orcheſter Krieg und Schlacht in den prangendſten Farben geſchildert werden; an den Chor „Moſes und die Kinder von Israel ſangen alſo zu dem Herrn“ in dem Oratorium „Israel in Ägypten“; an das hohe und helle Jubilieren über die Geburt Jeſu im Meſſias. Auch die Baukunſt iſt reich an Entfaltung erhabener Pracht. Das Barock iſt ein günſtiger Boden dafür: man mag an den Zwinger in Dresden oder die Karlskirche in Wien denken. Aber auch innerhalb anderer Bauſtile kann ſich erhabene Pracht entwickeln: der Mailänder Dom zeigt eine faſt betäubende Pracht. Oder man durchſchreite die Prunk- und Wohnräume Ludwigs des Vierzehnten im Schloſſe zu Verſailles. Hier wirken Baukunſt, Malerei, Bildnerei und Kunſthandwerk in der Richtung ſtolzeſter Prachtentfaltung zuſammen.

Pracht im Furchtbar und Düſter-Erhabenen.

Prachtentfaltung findet ſich übrigens — nebenbei bemerkt — nicht nur im Erhabenen der poſitiven Art, ſondern auch das Düſter- und

[1]) Hegel, Äſthetik, Band 1, S. 470 f.

Furchtbar-Erhabene kann Pracht entwickeln. Ich erinnere an Aufbahrungen und Leichenzüge. Rubens hat auf dem letzten ſeiner Decius Mus-Bilder die Aufbahrung des gefallenen Konſuls in düſterer Pracht dargeſtellt. Ein mordgieriger Tyrann kann ſich mit ſchreckenerregender Pracht umgeben. Unter Viktor Hugos Gedichten finden ſich viele, in denen ſich das Furchtbare mit Pracht entlädt (ſo etwa das Gedicht „Toulon“ in den Châtiments).

Selbſtverſtändlich darf man bei dieſer ganzen Auseinanderſetzung über das Prächtige nicht daran denken, daß der gewöhnliche Sprachgebrauch das Wort „prächtig“ auch in der Bedeutung von „herzerquickend“, „durch geſunde Kernigkeit erfreuend“ anwendet. Man ſagt in dieſem Sinne „ein prächtiger Burſche“, „ein prächtiger Kerl“.

Gefahr der leeren Pracht.

5. Das Prächtig-Erhabene trägt mancherlei Gefahren in ſich. Seine Vorzüge können leicht zu Mängeln werden.

Das Prächtig-Erhabene iſt auf Sinnenreiz gerichtet, auf die Außenſeite hin angelegt. Die übermächtige Kraft will ſich ja ſehen laſſen, ſich in laut kündender Weiſe äußern. Dies führt leicht zu einem Ungleichgewicht zwiſchen Innerem und Äußerem, zwiſchen Seele und Erſcheinung. Durch den Drang des Prächtigen auf das Äußere hin geſchieht es leicht, daß das Innere vernachläſſigt wird und zu wenig bedeutſam ausfällt. Das Innere muß derart ſchwerwiegend ſein, daß das Sichſehenlaſſenwollen in einer Überfülle von ſinnlich feſſelnden Geſtaltungen als gerechtfertigt erſcheint. Fehlt es in dieſer Hinſicht, ſo entſteht die leere Pracht, der hohle Prunk. Die Pracht an Fürſtenhöfen erſcheint als ſinnloſes Gepränge, wenn ſich in dem Fürſten, der den Mittelpunkt bildet, eingebildetes Potentatentum, vornehme Langeweile, frivole Nichtigkeit verkörpert. Freiligrath ſtrebt in vielen ſeiner Gedichte nach exotiſcher Pracht; allein zuweilen iſt die Innerlichkeit dieſer Gedichte eine allzu geringe, und ſo berührt die Pracht als kalter Prunk. Meyerbeers Opern leiden an lärmendem Pomp. Die ſogenannten Repräſentationsbilder mit ihren Feſtverſammlungen, Feſtaufzügen und dergleichen gehören meiſtenteils hierher. Ich brauche nur an Anton von Werners Koloſſalbilder zu erinnern: etwa an die Verſailler Kaiſerproklamation im königlichen Schloſſe zu Berlin.

Gefahr der Überladenheit.

Eine andere Gefahr liegt für das Prachtvoll-Erhabene inſofern vor, als es, wie wir geſehen haben, nach Überfluß und Verſchwendung ſtrebt. Aus der Überfülle kann leicht Überladung werden. Die übermächtige Kraft muß zu der Überfülle, wenn ſie in den gehörigen Grenzen bleiben will, das Verhältnis freien Spieles haben. Sobald die

Überfülle durch ein anſtrengendes Häufen, durch ein keuchendes Mehr und Immer-Mehr entſtanden zu ſein ſcheint, entſpringt Überladung, Überhäufung. Man redet in dieſem Falle von überladener Pracht. Sehr oft iſt die leere Pracht zugleich überladen. Die orientaliſche Dichtung neigt zu überladener Pracht. Man vergegenwärtige ſich etwa das Suchen des Königs nach Urvaſi im vierten Akte dieſes Dramas oder die Makamen des Hariri mit ihren wuchernden, faſt erſtickenden Wortgebilden. Ich will übrigens nicht im entfernteſten geſagt haben, daß die herrlichen Schönheiten dieſer Dichtungen durch dieſen Mangel verſchüttet würden.

Gefahr der aufdringlichen Pracht.

Nach einer anderen Seite wieder entſteht die aufdringliche und prahleriſche Pracht. Das Sichſehenlaſſenwollen der übermächtigen Kraft kann nämlich leicht zu einem protzigen Sichaufblähen, zu einem dummſtolzen Sichbrüſten werden. Die prahleriſche Pracht beruht immer auf Mangel an Intelligenz. Die Wohnungen geiſtig beſchränkter Emporkömmlinge zeigen oft eine ſolche Pracht.

Gefahr der gleißenden Pracht.

Auch das Sinnlich-Feſſelnde endlich kann übertrieben werden. Es geſchieht dies dort, wo es zu einem Stofflich-Reizenden, zu einem Verführenden wird. So entſteht die gleißende oder verführeriſche Pracht. Makarts Prachtenfaltung hat etwas von dieſem Mangel. Alle dieſe Mängel können ſich mannigfach miteinander verbinden.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſe Ausartungen des Prächtigen aufhören, künſtleriſche Mängel zu ſein, ſobald der Künſtler Perſonen oder Verhältniſſe als mit dieſen Ausartungen behaftet hinſtellen will. Dann gehören dieſe Ausartungen, wie andere ſchlimme Eigenſchaften, zu dem Charakter dieſer beſtimmten Perſonen und Verhältniſſe. So kommt es unzählige Male vor, daß in Erzählungen Wohnungen, die von törichtem Prunk überladen ſind, Weiber, die von Geſchmeide ſtrotzen, und dergleichen beſchrieben werden.

Das Schlicht-Erhabene.

Den Gegenſatz zum Prächtigen bildet das Schlicht-Erhabene. Ich faſſe damit alles Erhabene, das keine Pracht zeigt, zuſammen. Ich erlaſſe es mir, hierauf einzugehen, weil ſich das Schlicht-Erhabene nicht zu ſo intereſſanter Beſonderheit entwickelt wie das Prächtige.

B. Das Würdevolle.

Entſtehung des Würdevollen.

6. Eine andere Geſtaltung des Erhabenen ergibt ſich, wenn wir uns auf das ſittliche Gebiet begeben.

Ich ſetze voraus: eine Perſönlichkeit ſei vom Bewußtſein des Sittlichen erfüllt, ſie wurzele in der Gewißheit des Guten, ſie diene

hohen und heiligen Pflichten, ſie gebe ihrem Leben einen ſittlich-wertvollen Inhalt. Und ich nehme weiter an: dieſes ſittliche Bewußtſein wirke beruhigend, befeſtigend auf die ganze Lebensſtimmung und Lebenshaltung; es werde unter ſeinem Einfluß die ganze Perſönlichkeit zu ſicherem Ruhen in ſich, zu Unabhängigkeit von den Launen und Feindſeligkeiten des Schickſals, zu innerer Freiheit gebracht. Und dazu tritt dann noch das Weitere, daß dieſer ſichere Selbſtbeſitz der im Sittlichen lebenden Perſönlichkeit ſich nicht nur innerlich fühlbar mache, ſondern auch in die Erſcheinung heraustrete und der Geſtalt, den Mienen, Bewegungen, Handlungen ein entſprechendes Gepräge gebe.

Die Geſtaltung, die ſo entſteht, iſt an ſich noch nicht erhaben, ſie wird es aber, ſobald ſich in der Ruhe und Unabhängigkeit der im Sittlichen wurzelnden Perſönlichkeit eine außergewöhnliche Kraft, ein über das gewöhnliche Menſchliche weit hinausgehender Wille ausſpricht. Und dies iſt beſonders dann der Fall, wenn die Feſtigkeit und Unerſchütterlichkeit als ſchweren Kaufes erworben, als aus Kämpfen und Leiden hervorgegangen erſcheint. Je mehr es galt, innerer und äußerer Dämonen Herr zu werden, um ſo mehr macht die aus der ſittlichen Überwindung der Gegenmächte hervorgehende Ruhe den Eindruck des Erhabenen.

Auf dieſe Weiſe entſpringt das Würdevoll-Erhabene. Das Stehen im Sittlichen und die hieraus hervorgehende Feſtigkeit der Gemütshaltung ſind unentbehrliche Erforderniſſe dafür. Dagegen ſind ſittliche Kämpfe und Siege nicht notwendig gefordert; in ihnen liegt nur ein das Würdevoll-Erhabene in hohem Maße begünſtigender Umſtand. Man könnte alſo ſagen: würdevoll erhaben im engeren Sinne iſt die trotz Leidenſchaften, Kämpfen und Schmerzen durch ungewöhnliche Willenskraft errungene Ruhe.

Man darf nicht vergeſſen, daß es ſich hier nicht um einen moraliſchen, ſondern um einen äſthetiſchen Begriff handelt. Das Würdevoll-Erhabene in unſerem Sinn hat wohl eine beſtimmte ſittliche Verfaſſung zum Inhalte. Dazu aber tritt eine entſprechende ſinnliche Form. Das Würdevolle kommt für uns nur als würdevolle Erſcheinung in Frage. Und da iſt es wohl vor allem das Gebiet der ſtrengen Erhabenheit, dem das Würdevolle ſeiner Form nach angehört. Doch kann es ſich auch in der Weiſe der freien Erhabenheit zur Erſcheinung bringen. Unverträglich dagegen mit ihm iſt die Erhabenheit der formloſen Art.

Der moraliſche Begriff der Würde iſt vom äſthetiſchen zu unterſcheiden.

Demnach iſt die Würde im moraliſchen Sinne von unſerem Begriffe wohl zu unterſcheiden. Wer ſich vermöge ſittlicher Willenskraft

in den Stürmen des Lebens Gefaßtheit und Ruhe gegeben hat, zeigt Würde im moraliſchen Sinne. Es iſt dabei ganz gleichgültig, ob er dieſer Würde, mit der er ſein Unglück trägt, auch in Geſichtszügen, Körperhaltung, Stimme, Kleidung zu entſprechendem Ausdruck bringt. Eben darauf aber kommt es für uns gerade an. Uns beſchäftigt nur die würdevolle Erſcheinung. Die moraliſche Würde geht uns nur inſoweit an, als ſie als Inhalt in die würdevolle Erſcheinung eingefühlt wird.

In einem weiteſten Sinn darf man mit Kant ſagen, daß dem Menſchen als moraliſchem Weſen überhaupt Würde zukommt. Damit iſt zum Ausdruck gebracht, daß das Sittengeſetz, das Pflichtbewußtſein, der gute Wille eine gegenüber allem Natürlichen unvergleichlich höhere Welt bedeutet. Nimmt man Würde in dieſem weiteſten Sinn, dann iſt nicht nur von der ſinnlichen Erſcheinung, ſondern auch von dem Merkmal der Ruhe und Feſtigkeit des Gemütes abgeſehen. — Übrigens wird auch der Ausdruck „erhaben“ ſehr oft in einem rein moraliſchen Sinne gebraucht. Man ſpricht von erhabener Geſinnung, erhabener Güte, erhabener Vergebung, ohne daß man dabei an eine entprechende äußere Erſcheinung denkt.

Schiller. Über Würde im äſthetiſchen Sinn kann nicht geſprochen werden, ohne daß der Abhandlung Schillers über Anmut und Würde nachdrücklich gedacht werde. Schiller war vermöge ſeiner Natur und ſeines philoſophiſchen Entwicklungsganges ſo recht der geeignete Kopf dafür, gerade den äſthetiſchen Begriff der Würde vortrefflich auseinanderzuſetzen. Ihm iſt Würde der Ausdruck einer erhabenen Geſinnung in der Erſcheinung. Die erhabene Geſinnung aber beſteht in der Herrſchaft des freien Willens über die Naturtriebe. Vor allem aber zeigt ſich dieſe Herrſchaft dort, wo die Naturtriebe dem Menſchen Schmerzen auferlegen. Dann äußert ſich die Würde als Ruhe im Leiden. Aber auch angenehmen Affekten gegenüber entſteht Würde unter der gleichen Bedingung: wenn nämlich der Geiſt ſich als Herrſcher betätigt. Man ſieht: Schiller hat die Hauptſachen richtig hervorgehoben, nur daß er ſie in der Sprache des Kantiſchen Dualismus ausdrückt.[1])

Beiſpiele. Würdevoll-Erhabenes findet ſich beſonders oft im Verlaufe von Tragödien. So ſchuldvoll Wallenſtein iſt, ſo hat er doch die ſittliche Kraft, ſich auch in den Stunden bitterſter Enttäuſchung mit Würde

[1]) SCHILLER hebt mehr die Beherrſchung der Naturtriebe durch den Geiſt hervor, die hier gegebene Darlegung dagegen legt mehr Gewicht auf die durch ſittliche Arbeit gewonnene Ruhe und Feſtigkeit.

aufrecht zu erhalten. Sappho bei Grillparzer ringt ſich, nachdem ſie im vierten Akt aus allen Fugen geworfen war, gegen das Ende des Dramas zu einem würdig-erhabenen Schweben über allen leidvollen Wirrniſſen des Lebens durch. König Marke in Wagners Triſtan iſt trotz allen Leidens eine würdevoll-erhabene Geſtalt. Lord Horion und Ritter Gaspard bei Jean Paul ſind hervorragende Beiſpiele. Das höhere Alter gibt beſonders oft das Gepräge würdevoller Erhabenheit. Was die bildende Kunſt angeht, ſo möge man an die Apoſtel- und Heiligenköpfe Dürers, an die Propheten und Sibyllen Michelangelos denken, und man wird manches einleuchtende Beiſpiel für das Würdevoll-Erhabene finden.

Das Würdeloſe.

Kann auch das Würdeloſe erhaben ſein? Unter Umſtänden ohne Zweifel. Es kommt nur darauf an, daß ſich in dem Laſter, das ſich aller Würde begibt, eine ungeheure Kraft des Böſen, ein gewaltiger Stil der Verruchtheit ausſpreche. So können wüſte Bakchanalien trotz aller Würdeloſigkeit als erhaben geſchildert werden. Ich erinnere an die Beſchreibung des Bakchanals, die Hamerling in ſeinem Ahasver-Epos gibt. Das Epos Robespierre von delle Grazie iſt voll von gewaltigen Schilderungen, die da zeigen, in wie hohem Grade das Würdeloſe zur Erhabenheit erhoben werden kann.[1])

C. Das Majeſtätiſche.

Das Majeſtätiſche im Verhältnis zum Würdevollen.

7. Verwandt dem Würdevollen iſt das Majeſtätiſche. Daß beides nicht zuſammenfällt, ſieht man ſofort. Ein Strom in ſeinem breiten langſamen Dahinrauſchen kann wohl majeſtätiſch erſcheinen, niemals aber Würde haben. Der Ortler, von Trafoi aus geſehen, liegt majeſtätiſch, nicht aber würdevoll da. Und umgekehrt iſt das Würdevolle nicht notwendig majeſtätiſch: Meiſter Anton bei Hebbel erträgt ſein Leid mit Würde, aber keineswegs mit Majeſtät.

Als Kern des Majeſtätiſchen ſehe ich die Verbindung von Ruhe und Herrſcherkraft an. Kommt in einer äußeren Erſcheinung zum Ausdruck, daß eine übermächtige Kraft ſich in feſtem, ſeiner ſelbſt ſicherem Herrſchen betätigt oder doch auf ein ſolches Herrſchen an-

[1]) Ganz anders faßt HARTMANN die Würde auf. Sie gilt ihm als die ihrer ſelbſt bewußte Erhabenheit (Philoſophie des Schönen, S. 290). Hierin liegt kein ſachlicher Gegenſatz zu der hier vertretenen Auffaſſung; ſondern Hartmann wendet den Namen „Würde“ — und der Sprachgebrauch gibt dazu ein gewiſſes Recht — auf ein ganz anderes äſthetiſches Verhältnis an, als hier geſchehen iſt. Was Hartmann Würde nennt, wird in meiner Darſtellung bald unter der Bezeichnung „Pathos“ vorkommen.

gelegt iſt, dann iſt majeſtätiſche Erhabenheit vorhanden. So iſt alſo dem Majeſtätiſchen das Sich-Fühlen in ſicherem Selbſtbeſitz, das Unwankende, Unerſchütterliche mit dem Würdevollen gemeinſam. Alles Unſtete, Haſtige, leicht Störbare iſt für das Würdevolle wie für das Majeſtätiſche gleich vernichtend.

Nur iſt im Majeſtätiſchen das Herrſchen ausdrücklich betont, das Machthaben über andere. Dieſer Zug fehlt im Würdevollen. Die Würde iſt innerlicherer Art, ſie bedarf zu ihrer Entfaltung nur des Inneren der Perſönlichkeit. Das Majeſtätiſche dagegen ſetzt einen äußeren Umkreis voraus, auf den ſich die Herrſchermacht erſtreckt, und der dieſe anerkennt. Natürlich iſt nicht gemeint, daß es ſich in Wirklichkeit ſo verhalten müſſe; es genügt ſchon die Einfühlung, der Eindruck, der Schein ſolchen Herrſchens nach außen hin und ſolchen Anerkanntwerdens von der Umgebung. Selbſt die Schaar der Höflinge, die ſich vor der Majeſtät des Herrſchers ſchweigend bücken, kann im Innern aufrühreriſch geſtimmt ſein. Noch viel weiter geht das Scheinhafte, wenn ſtimmungsſymboliſch der Sonne, einem Gebirge, einem ſich nahenden großen Schiffe majeſtätiſche Herrſchermacht eingefühlt wird.

Verhältnis des Majeſtätiſchen zum Sittlichen.

Umgekehrt iſt im Majeſtätiſchen das Sittliche nicht ausdrücklich betont, während den Kernpunkt in der Würde gerade dies bildet, daß der ſichere Selbſtbeſitz der Perſönlichkeit durch ſittliche Willenskraft zuſtande gekommen iſt. Daher kommt es auch, daß ſich Würde in Naturdinge kaum einfühlen läßt. Das ausgeſprochen Sittliche bildet ſo ſehr den äußerſten Gegenſatz zur Natur, daß wir Naturdingen auch in ſymboliſcher Beſeelung zugeſpitzt ſittliches Verhalten kaum zuzuſchreiben vermögen.[1]) Majeſtät dagegen läßt ſich, wie ſchon aus den Beiſpielen hervorging, gewiſſen Naturgeſtalten und Naturvorgängen ganz wohl einfühlen. Der rollende Donner, die ſich dahinwälzenden Meereswogen, der Löwe, der Adler ſind weitere naheliegende Beiſpiele.

Starkes Selbſtbewußtſein.

Ein Zug, der in dem Bisherigen ſchon liegt, mag noch beſonders hervorgehoben werden. Feſte Herrſchaft iſt nicht ohne ſtarkes Selbſtzutrauen, ohne feſtes Bauen auf ſich, ohne hohe Meinung von ſeiner Kraft möglich. So gehört denn zur majeſtätiſchen Erhabenheit ſtarkes

[1]) KÖSTLIN meint: Würde kann durch Übertragung auch das Lebloſe, Sachliche haben (Äſthetik, S. 180). Ich glaube: nur wenn man es mit der Würde nicht mehr ſtreng nimmt und das Sittliche daran zurücktreten läßt, kann der Schein entſtehen, als ob es etwas ganz Einfaches und Leichtes wäre, daß Naturdinge ſich uns als würdevoll darbieten.

und ſtolzes Selbſtbewußtſein. Das Majeſtätiſche erweckt wie das Prachtvolle den Eindruck des bewußten Genießens der eigenen Erhabenheit. Zum Würdevollen gehört dieſe Bewußtſeinsſteigerung nicht notwendig. Sich würdevoll verhalten und bewegen kann man auch in naiver und ſchlichter Weiſe, ohne ſich in dem Bewußtſein ſeiner Erhabenheit zu wiegen.

Aus der antiken Bildnerei ſind der Zeuskopf von Otricoli, der Apoll von Belvedere, die Statue des Kaiſers Auguſtus im Vatikan Vertreter des Majeſtätiſchen. Aus der Malerei greife ich den Kaiſer Auguſtus von Rubens (im Beſitze des deutſchen Kaiſers) und das Bild von David „Napoleon den St. Bernhard überſchreitend“ (gleichfalls im Beſitze des deutſchen Kaiſers) heraus. Beiſpiele.

D. Das Feierliche.

8. Eine andere Sonderart des Erhabenen entſteht, wenn wir die übermächtige Kraft nach der Richtung des Religiöſen hin ſich entfalten laſſen. Grundbeſtimmung.

Ich nehme an: die außergewöhnliche Macht ſtrebe vom Sinnlichen hinweg zum Überſinnlichen empor, ſie ſuche ſich von der Unruhe und Wirrnis, der Trübheit und Schwere des Irdiſchen loszulöſen und in dem Schoße des Überirdiſchen und Unendlichen Stille und Seligkeit zu finden, oder auch: ſie habe ſchon ihren Frieden darin gefunden und genieße ihn. Wo ein Erhabenes dieſen Eindruck macht, iſt die Geſtalt des Feierlichen vorhanden. Hierbei iſt wiederum zu bedenken, daß das Emporſtreben zum Überſinnlichen und Göttlichen hin und das Weilen in ſeiner Stille nicht notwendig in Form von eigentlichen ſeeliſchen Erlebniſſen des erhabenen Gegenſtandes vorhanden ſein muß, ſondern daß Feierlich-Erhabenes auch dann vorliegt, wenn jenes Emporſtreben und Weilen nur in ſtimmungsſymboliſcher Weiſe eingefühlt wird. Wenn wir die von Sehnſucht nach Gott und Erlöſung beſeelten Sonette Michelangelos leſen, ſo ſteht uns der Dichter ſelbſt als von heißem Jenſeitsſtreben erfüllt vor Augen. Wenn dagegen ein Sonnenaufgang oder das Schweigen in der großen Natur feierlich wirkt, ſo handelt es ſich nur um ſtimmungsſymboliſche Einfühlung jener ſeeliſchen Erregungen.

Dem Feierlichen iſt das Weihevoll-Erhabene verwandt. Ich finde es dort, wo zwar das Wegſtreben vom Irdiſchen vorliegt, aber die Richtung auf das Unendliche, Göttliche hin nicht ausdrücklich betont iſt. Dieſe Abſchwächung des Feierlichen kommt oft vor; für Das Weihevoll-Erhabene.

ſie mag der Name des Weihevoll-Erhabenen gewählt werden. Über einem Hochzeitsmahl kann Weihe ruhen, ohne daß gerade die Höhe des Feierlichen erreicht wird.

Der ſubjektive Eindruck des Prächtigen, Würdevollen, Majeſtätiſchen und Feierlichen

Stellt man die vier in dieſem Abſchnitt behandelten Geſtaltungen des Erhabenen einander nach den ſubjektiven Gefühlen, die ihnen im Betrachten entſprechen, gegenüber, ſo ergibt ſich folgendes Bild. Für das Prächtige iſt einmal der Affekt der Bewunderung und ſodann das ſtärkere Herangezogenwerden der Luſt am Sinnlich-Reizenden charakteriſtiſch. Die Gefühle dagegen, die dem Würdevollen entſprechen, kennzeichnen ſich durch einen ſtarken Zuſatz ſittlicher Art: mit ſittlicher Befriedigung, mit ſittlichem Gehobenwerden begleiten wir den Anblick des Würdevollen. Fragt man nach dem Eigentümlichen der dem Majeſtätiſchen entſprechenden ſubjektiven Gefühle, ſo wird ohne Zweifel der beſonders ſtarke Grad der Erhebungsgefühle zu nennen ſein. Aber es kann auch geſchehen, daß die im Majeſtätiſchen ſich äußernde Herrſchergewalt zunächſt empfindliche Kleinheitsgefühle wachruft, auf deren Grundlage ſich allererſt die Erhebung vollzieht. Was nun endlich das Feierliche angeht, ſo leuchtet hier die religiöſe Färbung der entſprechenden ſubjektiven Gefühle ohne weiteres ein. Die Erhebungsgefühle ſind hier mit Andacht und Ehrfurcht verbunden. Dabei muß man nun natürlich das Religiöſe in weitherzigſtem Sinne nehmen. Denn nicht nur etwa chriſtliche Kirchengeſänge und die Pſalmen und Propheten, ſondern auch die Hymnen der Veden und der alten Aſſyrer gehören zum Feierlich-Erhabenen. Und wenn ein freigeiſteriſcher Pantheiſt von einer der großen Alpenlandſchaften Segantinis feierlich berührt wird, ſo iſt er auch in ſeiner Weiſe religiös geſtimmt.

Beiſpiele des Feierlichen.

Vor allem die kirchliche Baukunſt, die kirchliche Muſik, die religiöſe Malerei und Dichtung liefern Beiſpiele für das Feierliche. Welche Fülle feierlicher Erhabenheit enthält nicht allein ſchon die Bibel! Freilich fallen jene Gebiete nicht ohne weiteres in das Feierliche. Die ſogenannten religiöſen Bilder beiſpielsweiſe benützen bibliſche Perſonen und Vorgänge häufig zu ſehr weltlichen, unfeierlichen Darſtellungen. Man mag ſich Michelangelos heilige Familie in den Uffizien, Tizians Madonna mit dem Kaninchen im Louvre oder ſeine Magdalena in der Pittigalerie oder gar Deckengemälde von Tiepolo, wie die Glorie der heiligen Thereſe oder Chriſtus am Ölberg in der Chieſa dei Scalzi zu Venedig, vergegenwärtigen. Anderſeits können auch weltliche Darſtellungen in hohem Grad feierlich wirken. Giorgiones Konzert im

Pitti-Palaſt, Botticellis Frühling oder ſeine Geburt der Venus mögen dies verdeutlichen. Von modernen Malern wiſſen Böcklin, Anſelm Feuerbach, Segantini, Thoma, Steinhauſen, Uhde (man denke an die heilige Nacht in Dresden) Ludwig von Hofmann ergreifende Töne der Feierlichkeit hervorzubringen.

E. Das Pathetiſch-Erhabene.

Vorbemerkung.

9. Noch eine wichtige Geſtaltung des Erhabenen iſt hervorzuheben. Es handelt ſich jetzt um das Verhältnis des Bewußtſeins zum Erhabenen. Iſt ſich der erhabene Gegenſtand ſeiner Erhabenheit bewußt? Oder iſt er in naiver, unbefangener Weiſe erhaben? Bei Rembrandt herrſcht, ſoweit ſeine Darſtellungen überhaupt in das Erhabene fallen, meiſtens rein unbefangene Erhabenheit. Ich greife aus ſeinen Radierungen etwa die große Krankenheilung, die Verkündigung an die Hirten, die drei Kreuze, den Tod Marias heraus. Nicht die leiſeſte Spur deutet hier darauf hin, daß die dargeſtellten Perſonen oder auch der Künſtler ſich in dem Bewußtſein der Erhabenheit wiegten. Bei Rubens umgekehrt iſt die Erhabenheit vorwiegend bewußter Art. Man vergegenwärtige ſich etwa ſeine Medici-Bilder im Louvre und man wird ſich ſagen, daß hier ſowohl die in Frage kommenden dargeſtellten Perſonen wie auch der Künſtler von dem bewußten Streben nach Erhabenheit aufs deutlichſte erfüllt ſcheinen. Ich habe nun der Sache näher zu treten.

Das Streben, ſeine Erhabenheit zu ſteigern.

Ich gehe alſo von der Annahme aus, daß die Erhabenheit nicht einfach da iſt, ſondern daß ſie für das Bewußtſein deſſen, der erhaben iſt, beſteht. Die Erhabenheit wird vom Bewußtſein deſſen, der ſie hat, gleichſam beleuchtet. Dazu geſellt ſich nun ein weiteres. An ſich könnte ja dieſes Bewußtſein der Erhabenheit reine, müßige Begleiterſcheinung der Erhabenheit ſein. Es bliebe dann eben dabei, daß das Bewußtſein dem Erhabenſein nur zuſähe. In Wirklichkeit wird ſich aber die Sache meiſtens anders geſtalten. Das Bewußtſein der Erhabenheit hat das Streben im Gefolge, ſich in ſeiner Erhabenheit zu erhalten. Der Wille, erhaben zu bleiben, verknüpft ſich mit dem Bewußtſein der Erhabenheit. Und da ſich nur zu leicht die Sorge einſtellt, daß die Erhabenheit zurückgehen, ungenügend werden könnte, ſo verſchärft ſich das Streben, ſich in ſeiner Erhabenheit zu erhalten, zu dem Streben, ſeine Erhabenheit zu ſteigern. Wo alle dieſe Merkmale ſich vereinigen, dort liegt Erhabenes der pathetiſchen[1])

[1]) An SCHILLERS Abhandlung „Über das Pathetiſche“ darf man hier nicht denken. Bei Schiller hat das Pathetiſche eine ganz andere Bedeutung. Er ſetzt das Pathetiſch-Erhabene dem Tragiſchen gleich.

Art vor. Kurz darf ich auch ſagen: Pathetiſch iſt das Erhabene dort, wo es zugleich das Beſtreben hat, ſeine Erhabenheit zu ſteigern. Denn in dem Steigerungsſtreben ſind die anderen Merkmale mitgeſetzt: das Bewußtſein von der Erhabenheit und das Streben, ſich ſeine Erhabenheit zu erhalten.

Wiederum verſteht es ſich von ſelbſt, daß dieſes Steigerungsſtreben nur in dem Sinne gemeint iſt, daß es in der äußeren Erſcheinung des Erhabenen offenbar wird. Die ſinnliche Form des erhabenen Gegenſtandes muß uns zur Einfühlung jenes Steigerungsſtrebens veranlaſſen. Rein innerlich Bleibendes iſt für das äſthetiſche Betrachten und Genießen gleich einem Nichts.

Sinnenform des Pathetiſchen.

Fragt man nun nach den für das Pathetiſch-Erhabene charakteriſtiſchen Formen, ſo wird man ſich vor allem auf Formen geſchwellter, emporgeworfener, gewaltſam heftiger, in dieſer oder jener Hinſicht gehäufter, kurz übertriebener Art hingewieſen fühlen. Sonach bezeichnet insbeſondere das Erhabene der formloſen Art die Richtung, in der ſich das Pathetiſche ausſpricht. Aber auch in der Weiſe ſtrenger Erhabenheit kann ſich das Pathetiſche ausprägen. Unerbittlich ſtrenge, zwingend harte Formen ſind geeignet, die Wucht, die ſich das Pathetiſche geben will, hervortreten zu laſſen. Dagegen iſt die freie Erhabenheit wohl nur bei Meiſtern von ganz hervorragender Künſtlerſchaft mit dem Pathetiſchen verträglich. Denn das Streben, ſich in die Höhe zu treiben, nimmt nur zu leicht jene hemmungsloſe, flüſſige Freiheit, in der ſich dieſe Art der Erhabenheit bewegt. Wo Schiller in ſeinen reifen Dichtungen Pathos entfaltet, dort geſchieht es in der Weiſe der freien Erhabenheit. Noch ſei bemerkt, daß das Pathetiſche innere Verwandtſchaft mit dem Prachtvollen hat. Gern äußert ſich das Pathos durch Entfaltung von Glanz und Pomp. Ich glaube: wenn man ſich ſolche Meiſter des Pathetiſchen wie Michelangelo, Rubens, Tintoretto, Ribera, Tiepolo, Delacroix vergegenwärtigt, ſo wird ſich ungefähr dieſes Bild hinſichtlich ſeiner Form ergeben.

10. Soll ſich das Pathetiſche innerhalb der Grenzen des Äſthetiſch-Berechtigten halten, ſoll es Einſeitigkeiten und Ausartungen fern bleiben, ſo müſſen gewiſſe Bedingungen erfüllt ſein.[1])

[1]) Oft wird, wie beiſpielsweiſe bei HARTMANN (Philoſophie des Schönen, S. 315 f.), die Bezeichnung „pathetiſch“ nur im Sinne einer Übertreibung und Ausartung genommen. Und das heutige Sprachgefühl neigt zweifellos dazu. In Ermangelung eines anderen paſſenden Ausdrucks hat der Äſthetiker das Recht zu ſolcher Erhöhung der Bedeutung eines Wortes.

Das Pathetiſche der leeren Art.

Erſtlich muß der Gehalt von ſo überragend gewichtvoller Art ſein, daß das Streben, ſich in ſeiner Erhabenheit zu ſteigern, gerechtfertigt erſcheint. Hat die zugrunde liegende Kraft einen echten, gediegenen Kern, ſo läßt man es ſich gefallen, wenn ſie in dem Streben, ſich vor jedem Niedergang zu ſchützen und zugleich ſich Geltung und Anerkennung zu verſchaffen, bemüht iſt, ihre Erhabenheit möglichſt zu ſteigern, ins Augenfällige zu treiben, über allen Zweifel zu erheben. Künſtler wie Michelangelo und Rubens, Byron und Viktor Hugo, Berlioz und Liſzt tragen ſo viel Tiefmenſchliches in ſich, daß ſie ein Recht haben, pathetiſch zu werden. Bildet dagegen den Kern des Pathetiſchen ein dürftiger, mittelmäßiger, gewöhnlicher Gehalt, der dennoch ſich zum Erhabenen emporzutreiben bemüht iſt, ſo liegt äußerliches, leeres, hohles, unechtes Pathos vor. Etwas, das in Wahrheit nicht erhaben iſt, will durch Anſpannung erhaben werden, ſich gewaltſam und künſtlich zum Erhabenen hinaufſteigern. Das Pathetiſche dieſer leeren Art iſt alſo ein Scheinerhabenes, ein Erhabenes nur nach den äußeren Gebärden, ein theatraliſch Erhabenes. Bei Luca Giordano, Pietro da Cortona, Lorenzo Bernini wird man zahlreiche Beiſpiele für das Pathetiſche dieſer leeren Art finden. Junge, noch nicht gereifte begabte, ja auch geniale Dichter laden ſich oft zunächſt in äußerlichem, leerem Pathos aus. Vieles aus Körner, aber auch manches aus Schillers Anthologie gehört hierher (beiſpielsweiſe das Gedicht „Gefühl am 1. Oktober 1781“). Ebenſo kann ich an Grillparzers Jugendverſuch „Blanka von Kaſtilien“ erinnern. Ein faſt abſchreckendes Beiſpiel bietet Friedrich Schlegels Alarcos. Wenn Horaz in der Ode an Maecenas und in der Ode „Exegi monumentum aere perennius“ ſeinen Dichterwert und Dichterruhm großtönend kündet, ſo ſteht ein gewichtvolles, außerordentliches Können dahinter. Wenn wir dagegen etwa Opitz in ſeiner „Elegie“ und ſonſt von ſeiner Unſterblichkeit ſingen hören, ſo klingt uns dieſes Pathos ſchon merklich dünner und fraglicher.

Das Pathetiſche der geſchraubten Art.

Eine zweite Bedingung für das gute Gelingen des Pathetiſch-Erhabenen beſteht in dem Leichten, Selbſtverſtändlichen, Natürlichen des Steigerungsſtrebens. Wo die beabſichtigte Steigerung des Erhabenen ſich unter krampfartigen Anſtrengungen, unter künſtlicher Selbſterhitzung vollzieht, macht das Pathetiſche den Eindruck unfertiger Künſtlerſchaft. Wir ſprechen in ſolchem Falle von gequältem, geſchraubtem Pathos. Sehr häufig verbindet ſich dieſe Ausartung des Pathos mit jener früheren. Das hohle Pathos äußert ſich oft in

keuchenden Anſtrengungen. Oft aber iſt dieſe Ausartung auch auf der Grundlage gediegener Kraft zu finden. Manche Jugendgedichte Schillers von hochbedeutendem Gehalte, wie etwa die Melancholie an Laura, zeigen doch ein ſtark gequältes Pathos. Auch bei Shakeſpeare findet ſich hier und da dieſe Ausartung des Pathetiſchen. In viel höherem Grade bei den engliſchen Zeitgenoſſen Shakeſpeares. Vergleicht man beiſpielsweiſe Thomas Kyds Spaniſche Tragödie oder Marlows Fauſt mit Skakeſpeare, ſo ſieht man ſofort, um wieviel mehr bei dieſen Dichtern ein Sichnichtgenugtunkönnen in überſteigerndem Pathos zu finden iſt.

Das Schwülſtig-Pathetiſche.

Mit dem gequälten Pathos verbindet ſich leicht das Streben, möglichſt viel geſchwollene, verſchnörkelte Überflüſſigkeiten zu häufen. Aus Mangel an wirklicher Kraft wird auf dieſem Wege verſucht, den Schein von Überkraft hervorzubringen. So entſteht das ſchwülſtig Pathetiſche. Die Dichter der zweiten ſchleſiſchen Schule mögen als Beiſpiel dienen.

Das Pathetiſche in der untermenſchlichen Natur.

11. Gibt es Pathetiſches in der untermenſchlichen Natur? Können etwa Landſchaften zu Einfühlung jenes Steigerungsſtrebens auffordern? Man braucht nur an die Landſchaften von Rubens zu denken, um dieſe Frage zu bejahen. Wenn ich mir ſeine Landſchaft mit der Schafherde am Waldesrand (in Caſtle Howard) vergegenwärtige: die knorrigen Stämme, die Art, wie ſie aufſtreben, die Bodengeſtaltung, ſelbſt der in die wuchtig großzügige Landſchaft hineingeſtellte Hirt mit den Schafen — dies alles führt eine pathetiſche Sprache. Noch deutlicher fällt dies in die Augen an dem Überſchwemmungsbilde mit Philemon und Baucis im Wiener kunſthiſtoriſchen Muſeum. Alles an den Formen dieſes Bildes iſt, wenn man will, rhetoriſch, aber es iſt eine berechtigte Rhetorik, denn ſie ſtammt aus ſchwellender Überfülle an Kraft. Es gibt aber auch wirkliche Landſchaften, die einen ſolchen Eindruck erzeugen. Felswände, Waſſerfälle können wie hingeſetzt erſcheinen, um den erhabenen Eindruck einer Gegend noch mehr zu ſteigern. Am Vierwaldſtätter See, in Pontreſina habe ich manchen Anblick gehabt, der mir einen — nicht im ſchlechten Sinne — pathetiſch erhabenen Eindruck hinterließ.

Künſtler und dargeſtellte Perſonen.

Was das Pathetiſche in der Kunſt betrifft, ſo wird darauf zu achten ſein, ob der Künſtler ſelbſt ſich pathetiſch ausſpricht, oder ob er, ohne ſelbſt eine pathetiſche Darſtellungsweiſe zu haben, Perſonen darſtellen will, in deren Charakter es liegt, pathetiſch zu ſein. In dieſem zweiten Fall kann das Pathetiſche der hohlen, gekünſtelten,

ſchwülſtigen Art künſtleriſch durchaus am Platze ſein. Dann nämlich, wenn zu dem Charakter der Perſon, die der Künſtler darſtellt, ſolch falſches Pathos gehört. Man denke an das joviale Halunken-Pathos Falſtaffs, an das deklamatoriſche Pathos Piſtols, an die abſurd-pathetiſche Art Don Quixotes. Beide Male iſt das falſche Pathos dazu da, um humoriſtiſche Wirkungen zu erzielen. Dagegen liegt natürlich ein Mangel auf ſeiten des Künſtlers vor, wenn er eine Perſon, der er augenſcheinlich echtes Pathos geben will, ſich in hohlem und überhaupt falſchem Pathos ergehen läßt. Am ſchlimmſten freilich iſt es, wenn die ganze Darſtellungsweiſe eines Künſtlers in falſches Pathos hineingerät. Es iſt nicht ganz unverdient, wenn unſere Zeit die großen Wandmalereien Wilhelm Kaulbachs als theatraliſch empfindet.

Neuntes Kapitel.

Das Anmutige in ſeinen allgemeinen Zügen.

A. Grundlage der Anmut: die ſchöne Seele.

Das Nicht-Erhabene.

1. Wenn ich dem Erhabenen das Anmutige folgen laſſe, ſo hat dies nicht den Sinn, daß in dieſem der Gegenſatz des Erhabenen zu ſehen ſei. Das Nicht-Erhabene iſt keine charakteriſtiſche äſthetiſche Geſtalt, ſondern ein buntes Gebiet, in das Verſchiedenartigſtes fällt. Neben der Anmut finden wir hier Reizendes und Üppiges, Herbes, Rührendes, Komiſches. Es iſt eben ſo, daß das Erhabene ſich aus dem äſthetiſchen Geſamtgebiete unter einem äſthetiſch höchſt charakteriſtiſchen und wichtigen Geſichtspunkte heraushebt, daß dagegen der übrigbleibende Teil des äſthetiſchen Gebietes unter einem einheitlichen charakteriſtiſchen äſthetiſchen Geſichtspunkt nicht zuſammengefaßt werden kann. Er kann nur negativ als das Nicht-Erhabene bezeichnet werden.

Unter dem Vielerlei, das zum Nicht-Erhabenen gehört, hebt ſich allerdings das Anmutige mit ganz beſonderem Nachdruck hervor. Auch kann nicht zweifelhaft ſein, daß ſich zwiſchen dem Erhabenen und dem Anmutigen ganz beſonders bedeutungsvolle gegenſätzliche Beziehungen ergeben. Keine andere äſthetiſche Geſtaltung ſteht in ſo beziehungsvollem Gegenſatze zum Erhabenen wie das Anmutige.

Ausgangspunkt: Gegenſatz des Sinnlichen und Geiſtigen.

2. Wir lenken unſere Aufmerkſamkeit auf den äſthetiſchen Gehalt, jedoch nicht, wie beim Erhabenen, auf ſein Verhältnis zu Größe und Macht, ſondern der äſthetiſche Gehalt intereſſiert uns jetzt hinſichtlich des Verhältniſſes, in dem an ihm das Sinnliche zum Geiſtigen, das Natürliche zum Vernünftigen, das Äußerliche zum Innerlichen ſteht. Wie verhält ſich, ſo fragen wir jetzt, an dem Gehalt, der in einem äſthetiſchen Gegenſtand lebt, das Reich der Sinne, der Triebe, der Neigungen, der unwillkürlichen Regungen zu dem Reiche der ordnenden, verarbeitenden, verinnerlichenden Vernunft (dieſes Wort im allerweiteſten Sinne genommen)? Die Naturgrundlage des ſeeliſchen

Lebens mit ihrem ſich ſelbſt überlaſſenen Getriebe ſteht auf der einen Seite, die idealgerichtete Betätigung unſerer Perſönlichkeit auf der anderen. Und wir haben nun auf das Verhältnis jener natürlichen Grundlage zu der Idealſtrebigkeit zu achten. Dabei iſt von vornherein zu bedenken, daß die Idealſtrebigkeit ſehr verſchiedener Art ſein kann. Es iſt nicht nur an das ſittliche Streben, ſondern auch an die religiöſen, wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Bedürfniſſe zu denken. Dieſer ganze Inbegriff des „höheren“ geiſtigen Lebens iſt zuſammenzunehmen und ſein Verhältnis zu der natürlichen, ſinnlichen Seite des ſeeliſchen Lebens ins Auge zu faſſen.

Drei Fälle: 1. Überwiegen des Sinnlichen.

Da ſind nun drei prinzipiell verſchiedene Fälle möglich. Entweder überwiegt das Sinnliche, und das Geiſtige tritt zurück. Von einer vernunftvollen Durchbildung des Sinnlichen, von einer Leitung, Beherrſchung der Sinne und Triebe durch den Geiſt iſt hier keine Rede. Die ideale Seite des ſeeliſchen Lebens hat ſich hier noch nicht entwickelt, oder wenn ſie ſich entwickelt hat, ſo wird ſie von den ſinnlichen Regungen und Gewalten unterdrückt. So entfalten hier die ſinnlichen Eindrücke, die Triebe und Neigungen ein von allen idealen Strebungen des Selbſtbewußtſeins unberührtes oder wenig berührtes Leben. Der Geiſt hat ſich hier noch nicht eine innerliche Tiefe geſchaffen, in die er ſich aus dem ſinnlichen und natürlichen Getriebe zurückziehen könnte, um dieſes von dieſem ſicheren Orte aus zu beherrſchen.

2. Überwiegen des Geiſtigen.

Oder es überwiegt das Geiſtige; das Sinnliche iſt ihm untergeordnet. Die idealen Tätigkeiten des Geiſtes ſind derart entwickelt, daß der Lauf der Sinneseindrücke und der Wechſel der Triebregungen in ihrem Dienſte ſteht. Das Leben des Menſchen iſt hier unter die Zucht der Vernunft geſtellt. Der Menſch vermag ſich hier vom Sinnlichen und Natürlichen abzuwenden, es außer Geltung zu ſetzen, ihm das Geſetz des Geiſtes aufzuzwingen. Das Sinnliche und Natürliche wird hier vom Geiſte zu ſeinem Organ umgeſtaltet. Eignet es ſich hierzu nicht, oder weigert es ſich zu ſolcher Rolle, ſo wird es unterdrückt.

3. Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem.

Oder aber, im dritten Falle, es beſteht Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem. Und dieſer dritte Typus iſt es, der für die hier in Ausſicht genommene Darlegung richtunggebend werden wird. Hier iſt es weder ſo, daß das Sinnliche, aller Zucht des Geiſtes entrückt, wild und roh in Herrſchaft ſtünde, noch aber auch ſo, daß der Geiſt ſich als Zuchtmeiſter des Sinnlichen geltend machte, ſondern Sinnliches und Geiſtiges ſind hier zu freundlichem, zwangloſem, ſelbſt-

verſtändlichem Bunde vereinigt. Bereitwillig kommen ſich hier beide Seiten entgegen, gehen liebevoll aufeinander ein, ergänzen ſich wechſelſeitig, kurz benehmen ſich zueinander wie von Natur aus füreinander beſtimmt. Das Geiſtige breitet ſich hebend, veredelnd im Sinnlichen aus, als ob dieſes ſeine Heimſtätte wäre. Und das Sinnliche nimmt das Geiſtige in ſich auf, als ob es in ihm die Erfüllung ſeiner eigenen Beſtimmung erblickte. Das Wort Harmonie wird hier paſſend ſein. So darf ich hiernach von einem Menſchlichen der überwiegend ſinnlichen, der überwiegend geiſtigen und der harmoniſchen Art ſprechen.

Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß es zwiſchen dieſen drei Typen unüberſehbar viele Übergänge gibt. Auf dieſe hier einzugehen, liegt kein Anlaß vor.

Der harmoniſche Typus: beſonders auf äſthetiſche Ausgeſtaltung angelegt.

3. Jede dieſer drei menſchlichen Geſtaltungen kann als Gehalt äſthetiſcher Gegenſtände auftreten. Doch hat unter dieſen drei menſchlichen Typen der an dritter Stelle dargelegte ein ganz beſonders nahes Verhältnis zum Äſthetiſchen. Der harmoniſche Typus paßt gleichſam für äſthetiſche Ausgeſtaltung beſſer als der einſeitig ſinnliche oder der einſeitig geiſtige. Er iſt durch ſich ſelbſt darauf angelegt, ſich äſthetiſche Form zu geben. Ich meine dies ſo:

Das Menſchliche der harmoniſchen Art hat ſein Eigentümliches in einem ähnlichen Gleichgewicht, wie es an der äſthetiſchen Geſtaltung als ſolcher zu finden iſt. Die äſthetiſche Geſtaltung beſteht, wie wir wiſſen, in einem Einswerden von Form und Gehalt. Die ſinnliche Form nimmt den Gehalt wie ſelbſtverſtändlich in ſich auf, und der Gehalt geht bereitwillig und mühelos in die ſinnliche Form ein. Die Einheit von Form und Gehalt macht den Eindruck eines gleichgewichtsvollen Verhältniſſes, eines Bündniſſes von zwangloſer, freundlicher Wechſelſeitigkeit. Beſteht nun der äſthetiſche Gehalt in einem Menſchlichen der harmoniſchen Art, ſo liegt an dieſem Gehalt ſelber ſchon, wie wir geſehen haben, ein ähnliches zwangloſes, liebreiches Wechſelverhältnis vor: Natürliches und Geiſtiges ſtehen hier in ähnlichem Bunde wie Sinnenform und Gehalt an dem äſthetiſchen Gegenſtande. Unter allen möglichen äſthetiſchen Inhalten iſt ſonach die harmoniſche Menſchlichkeit in dem bezeichneten Sinne derjenige, der in ſich am meiſten vorgebildet iſt, um äſthetiſch geſtaltet zu werden. Wird er äſthetiſch geſtaltet, ſo iſt dies gleichſam nur eine Wiederholung der ſchon ihm ſelber eigentümlichen Harmonie zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem, freilich nicht eine Wiederholung ſchlechtweg, ſondern nur in einem verwandten Sinne.

Das Menſchliche der harmoniſchen Art, zu äſthetiſcher Geſtaltung gebracht, iſt, ſo werden wir ſehen, das Anmutige.[1]) Es eröffnet ſich daher ſchon hier ein Ausblick auf die in geſteigerter Weiſe gleichgewichtsvolle Verfaſſung des Anmutigen. Im Anmutigen iſt, ſo wird ſich zeigen, das Gleichgewicht zwiſchen Natur und Geiſt in ſo vollendeter Weiſe, wie ſonſt nirgends, hergeſtellt.

Die harmoniſche Menſchlichkeit auf moraliſchem Gebiet.

4. Treten wir jetzt dem gleichgewichtsvollen Menſchentypus noch etwas näher. Am bedeutſamſten macht er ſich auf moraliſchem Gebiete geltend.

Wer ſich von den Neigungen und Affekten mißtrauiſch zurückzieht, wer in ſeinem natürlichen Menſchen nur ein dem Sittlichen Feindliches ſieht, wer dem Natürlichen gegenüber nur die Stellung des Zügelns und Unterdrückens hat, wer ſich immer nur von der Stimme der Pflicht leiten läßt und das Gute nur unter dem Druck des Pflichtbewußtſeins tut: der ſtellt an ſich das Gegenteil jenes freien und heiteren Bündniſſes zwiſchen Natur und Geiſt dar. Das Geiſtige iſt bei ihm mit Überſchuß vorhanden und übt drohende Herrſchaft über das Natürliche aus. Von der Kantiſchen, pietiſtiſchen, asketiſchen Sittlichkeit führt kein Weg zur Anmut hin. Der Asket kann erhaben wirken, niemals aber den Zauber der Anmut an ſich tragen.

Ebenſowenig kann dort von Gleichgewicht zwiſchen Geiſt und Natur die Rede ſein, wo das Sittliche mit Zweifel oder Verwerfung betrachtet wird, wo Gewiſſen und Sittengeſetz als Aberglaube oder Krankheit gelten, wo das Leben das Gepräge heißer Begierde oder kluger Genußberechnung trägt. Der zügelloſe Schwelger, die üppige Buhlerin liegen von allem Anmutigen weit ab. Aber man braucht nicht zu ſolchen Ausartungen zu greifen: auch der raffinierte Lebenskünſtler hat nichts mit Anmut zu ſchaffen.

Die ſchöne Seele.

Auf dem Wege zur Anmut liegt nur jener mittlere Typus. Hier ſind Temperament, ſinnliche Empfänglichkeit, Neigungen, Begierden von Hauſe aus ſo geſtimmt, daß daraus von ſelbſt ſchöne und edle Menſchlichkeit hervorwächſt. Güte und Milde, Tapferkeit und Mäßigung erblühen hier wie eine Gunſt der Natur. Die naive Freude am Lauteren und Edlen iſt hier der natürliche Boden, aus dem ſich

[1]) HARTMANN hält die ſeeliſche Harmonie nicht für geeignet, die Grundlage der Anmut zu bilden. Er ſetzt an ihre Stelle zwei abgeleitetere Eigenſchaften: Huld gegen den befreundeten Starken und ideale Heiterkeit des Gemüts (Philoſophie des Schönen, S. 269). Ich glaube nicht, daß ſich auf Grundlage dieſer beiden Eigenſchaften ein entſcheidender, durchgreifender äſthetiſcher Typus gewinnen läßt.

das Sittliche geſtaltet. Man wird dieſe Geſtalt des Menſchlichen mit Schiller als die ſchöne Seele bezeichnen dürfen.[1])

Zwei Stufen der ſchönen Seele.

Genauer angeſehen, ſind zwei Stufen der ſchönen Seele zu unterſcheiden. Die niedere liegt vor der bewußten Erkenntnis des Unterſchiedes von Gut und Böſe, vor dem bewußten Kampf mit der Sünde, vor der bewußten Ausübung der Selbſtzucht. Man mag an eine Geſtalt wie Goethes Gretchen denken. Hier hat das Edle und Reine, das aus dem Spiel der Triebe und Neigungen erblüht, noch nicht den Charakter des Moraliſchen im ſtrengen Sinn. Es iſt ein Gutes nur erſt objektiver, noch nicht ſubjektiver Art. Die höhere Stufe der ſchönen Seele dagegen iſt durch den Kampf mit dem natürlichen Menſchen hindurchgegangen. Die ſchöne Seele hat erfahren, was Pflicht und Gewiſſen, Verſuchung, Sünde und Reue heißt. Aber ſie iſt nicht im Kampfe mit den Sinnen und Trieben ſtehen geblieben. Sie hat die Stufe der Pflichtenmoral hinter ſich gelaſſen. Ihre glücklich angelegte Natur machte es ihr möglich, zu einer ſolchen Verfaſſung des Sinnen- und Trieblebens zu gelangen, daß die bewußte Freude am Guten ſich als ein völlig Natürliches inmitten des Sinnen- und Trieblebens ergibt. Jenes iſt die ſchöne Seele der unentwickelten, naiven, dies die ſchöne Seele der entwickelten oder reifen Art. Goethes Iphigenie kann für dieſe höhere Form als Beiſpiel dienen. Beide Formen führen zur Anmut hin.

Um einen kurzen Ausdruck zu haben, will ich den Ausdruck „ſchöne Seele“ nicht bloß von dem Gleichgewicht zwiſchen Natur und Geiſt auf moraliſchem Gebiete gebrauchen, ſondern von dieſem Gleichgewicht im allgemeinen. Der Leſer darf alſo nichts von moraliſtiſcher Abſicht mit dieſem Ausdruck verbinden. Das Anmutige ſoll damit nicht im mindeſten als nur auf einer beſtimmten moraliſchen Grundlage beruhend erſcheinen.

Die ſchöne Seele auf religiöſem Gebiet.

5. Auch in ihrem religiöſen Verhalten äußert ſich die gleichgewichtsvolle, ſchöne Seele in eigentümlicher Weiſe. Alle weltflüchtige, ſinnenfeindliche Religioſität iſt ihr fremd. Aber auch eine Religioſität, die alle ſinnlichen Symbole, alle ſinnlichen Unterſtützungen verachtet, die mit Ausſchluß aller Mitbeteiligung des genußfrohen Sinnenmenſchen Gott nur im Geiſte anbetet, iſt das Gegenteil jenes Gleichgewichtes von Geiſt und Natur. Die ſtreng proteſtantiſche Frömmigkeit mit

[1]) Schon KANT übrigens ſpricht von „ſchöner Seele“ in ähnlichem Sinne (Kritik der Urteilskraft, § 42; Reclam S. 165 f.).

ihrer herben und kargen Art liegt daher nicht in der Richtung der ſchönen Seele. Eher entſpricht ihr die katholiſche Weiſe, vorausgeſetzt daß ſie nicht in Götzendienſt ausartet. Denn eine grobſinnliche Religioſität ſteht gleichfalls in Gegenſatz zu der ſchönen Seele. Soll die Frömmigkeit dem Weſen der ſchönen Seele entſprechen, ſo muß dem geiſtigen Verhältnis zu Gott in phantaſievollen Symbolen Ausdruck gegeben und der Gottesdienſt durch künſtleriſche Darbietungen erhöht werden. Überhaupt nährt ſich die Frömmigkeit der ſchönen Seele beſonders gern durch ſtille Verſenkung in Natur und Kunſt.

Die ſchöne Seele auf dem Gebiet des Erkennens.

Und auch wo die ſchöne Seele ſich erkennend, wiſſenſchaftlich arbeitend betätigt, geſchieht dies in einer ihrer Eigenart entſprechenden Weiſe. Wer ſeine Gedanken in ſtrengen Begriffen niederlegt, ſteht nicht im Gleichgewichte von Seeliſchem und Sinnlichem. Der ſchönen Seele entſpricht vielmehr das Beſtreben, der Wahrheit künſtleriſche Form zu geben, die Gedanken in Anſchauung und Bild überzuführen. Die Darſtellung der Gedanken wird hier zu einem Bauen und Prägen. Die Wahrheit tritt in Wohllaut und Kraft hervor, ſie gibt ſich eine erfreuende ſinnliche Gegenwart.

Die ſchöne Seele im künſtleriſchen Verhalten.

Was das künſtleriſche Verhalten betrifft, ſo iſt dies ſo recht die der ſchönen Seele entſprechende Betätigungsweiſe. Im Künſtleriſchen liegt ja eben das Gleichgewicht vor, das das Auszeichnende der ſchönen Seele bildet. So war denn auch, wie wir ſoeben geſehen, in dem ſittlichen, religiöſen und wiſſenſchaftlichen Verhalten der ſchönen Seele das Eigentümliche gerade das künſtleriſche Gepräge.

Die ſchöne Seele in der Lebensführung.

Die ganze Lebensführung der ſchönen Seele zeigt künſtleriſche Haltung und Stimmung. Ein einſeitiges Innenleben zu führen, ſich gänzlich in ſeine Gedanken und Gefühle einzubauen, an ſeiner Innerlichkeit zu zehren: dies iſt das Gegenteil jener freundlichen Harmonie von Geiſt und Natur. Und das Gleiche gilt von dem zerſtreuten und beſinnungsloſen Aufgehen in den ſinnlichen Darbietungen der Außenwelt. Der ſchwernehmende, verſchüchterte Innenmenſch wie der leichtlebige, keck zugreifende Außenmenſch ſind Typen, die uns hier fern zu bleiben haben. Die ſchöne Seele ſteht offen und dankbar der reichen ſinnlichen Fülle der Außenwelt gegenüber und bildet und verinnerlicht ſich in regem Austauſche mit ihr. Die Lebensführung vollzieht ſich nicht ausſchließlich durch verſtandesmäßige Erwägungen und unter ſittlichen Antrieben, ſondern es wirken auch Phantaſie und Stimmung dabei in ausſchlaggebender Weiſe mit.

Die weibliche Seele.

Es kann kein Zweifel fein, daß der hiermit gekennzeichnete Menfchheitstypus ganz befonders in der weiblichen Seele einen günftigen Boden für feine Verwirklichung findet. Das Weib ift durch feine Natur mehr als der Mann auf freundliches Gleichgewicht der finnlichen und geiftigen Seite angelegt. Schroffe Geiftigkeit wie wilde Sinnlichkeit find in dem Eigentümlichen der weiblichen Natur weniger vorbereitet als in dem der männlichen. Ebenfo findet man den abftrakt-wiffenfchaftlichen Menfchentypus und den Typus des rein nur aus Grundfätzen heraus Handelnden weit öfter in der männlichen als in der weiblichen Welt. Es läßt fich daher fchon von hier aus erwarten, daß befonders die weibliche Seele auf anmutsvolle Äußerung angelegt fein werde.

Weitere äfthetifche Aufgaben.

6. Mit der dargelegten Weife des Menfchlichen ift die inhaltliche Grundlage für eine äfthetifche Geftaltung gewonnen, die in Übereinftimmung mit dem Sprachgefühl als Anmut zu bezeichnen fein wird. Freilich ift das harmonifche Verhältnis von Natur und Geift nicht bloß eine äfthetifch, fondern auch eine ethifch wichtige Kategorie. Wo Geift und Natur, Vernunft und Triebe fich in freundlichem Gleichgewicht befinden, ergibt fich für das fittliche Leben eine eigentümliche Geftaltung und Entwicklung. Doch diefe ethifche Bedeutung der fchönen Seele zu unterfuchen, ift hier nicht mein eigentlicher Zweck. Diefer ergibt fich im Hinblick darauf, daß, wofern diefe Weife des Menfchlichen in Sinnenform übergeführt wird, ein eigenartiger äfthetifcher Typus entfpringt. Der harmonifchen Verfaffung des feelifchen Lebens entfpricht eine befondere Art von äfthetifcher Form und eine befondere Geftalt des äfthetifchen Eindrucks. Und das wird nun eben unfere weitere Aufgabe fein, zu unterfuchen, wie fich die äfthetifche Form geftaltet, wenn fie jener harmonifchen Menfchlichkeitsweife zum Ausdrucke dient, und welcher Art die fubjektiven Gefühle find, die auf diefem Boden entftehen.

Schiller.

Vorher aber fei nachdrücklich auf Schiller hingewiefen. Allerdings erfährt in der Abhandlung über Anmut und Würde der Anmutsbegriff höchft merkwürdige Verfchiebungen. Schiller möchte die Anmut von der Vorausfetzung des Kantifchen Dualismus aus erfaffen. Natur und Vernunft, Sinnliches und Moralifches gelten ihm als urfprüngliche Gegenfätze. Von einem folchen Boden aus aber läßt fich das Anmutige nicht verftehen. Und fo kommt denn Schiller zunächft auch zu einer höchft unangemeffenen Feftftellung hinfichtlich des Anmutsbegriffes: die Anmut wird von ihm an die moralifchen und will-

kürlichen Bewegungen geknüpft. Allein je weiter die Unterſuchung fortſchreitet, um ſo mehr nimmt ſich der moraliſtiſche und rationaliſtiſche Standpunkt zurück, und ſo kommt Schiller denn weiterhin zu einer Auffaſſung, die weit mehr das Natürliche und Unwillkürliche als das Moraliſche und Willkürliche hervorhebt. „Grazie muß jederzeit Natur, das iſt: unwillkürlich ſein.“ Schließlich münden ſeine Entwicklungen in die Bahnen ein, in denen ſich meine vorausgegangenen Darlegungen bewegt haben. Weder ſtellt ſich der Geiſt, der ſeine reine Selbſttätigkeit in der Unterdrückung der Sinnlichkeit beweiſt, in Anmut dar; noch auch iſt dort, wo das Sinnliche die moraliſche Seite unterdrückt, Anmut vorhanden. Die Anmut liegt vielmehr in der Mitte zwiſchen der Würde als dem Ausdruck des herrſchenden Geiſtes und der Wolluſt als dem Ausdruck des herrſchenden Triebes. Anmut erblüht dort, wo Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung zuſammenſtimmen. Anmut iſt der Ausdruck der ſchönen Seele in der Erſcheinung. So ſiegt in der Auffaſſung der Anmut bei Schiller ſchließlich die harmoniſche, auf innere Einheit gehende Tendenz ſeines Denkens.

Mit beſonders anſchmiegſamem Verſtändnis iſt der Auffaſſung Schillers Wilhelm Humboldt gefolgt. In dem Aufſatz über die männliche und weibliche Form führt er aus, daß in der weiblichen Anmut ſich mit der reizenden Fülle der Geſtalt, mit dem ſanften Fluß der Umriſſe zugleich der Ausdruck ſittlicher Harmonie verbinde. Gefälliger Grazie ordne ſich freiwillig der Ausdruck des Geiſtes unter.[1]) Auch was Bouterwek in ſeiner Äſthetik über die Grazie ausführt, zeigt in vieler Hinſicht den Einfluß der Denkweiſe Schillers.[2])

Anwendung der ſchönen Seele auf untermenſchliche Gegenſtände.

Noch eine Bemerkung iſt nötig, bevor ich an die vorhin ins Auge gefaßte Aufgabe herantrete. Grundlage des Anmutigen iſt eine beſtimmte Weiſe des Menſchlichen. Dies gilt auch dann, wenn untermenſchliche Gegenſtände als anmutig erſcheinen. In dieſem Falle betrifft das Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem ſelbſtverſtändlich nicht den objektiven Gehalt des Gegenſtandes. Die Linde, die Roſe, den Schmetterling als im Gleichgewichte von Natur und Geiſt ſtehend anzuſehen, wäre ja ſinnlos. Nur an den menſchlichen Gefühlen, die ſtimmungsſymboliſch im Sinne der Analogie von dem äſthetiſchen Betrachter in die untermenſchlichen Geſtalten ein-

[1]) Wilhelm von Humboldts Werke, Band 1, S. 342.

[2]) Friedrich Bouterwek, Äſthetik. 2. Aufl. Bd. 1. Göttingen 1815. S. 136 ff.

gefühlt werden, kann jenes Gleichgewicht hervortreten. Die Anmut untermenſchlicher Gegenſtände beſteht ſonach darin, daß wir durch ſie veranlaßt werden, ſie in ſtimmungsſymboliſcher Weiſe mit einer Menſchlichkeit zu beſeelen, die jenes Gleichgewicht zeigt. Dies gilt natürlich auch von Ton- und Farbengebilden, von den Linien in Baukunſt und Kunſtgewerbe.

Wie der Begriff der ſchönen Seele anzuwenden iſt.

Aber auch abgeſehen von dem allen hat man der ſchönen Seele, indem man ſie ſich zu äſthetiſcher Erſcheinung gebracht vorſtellt, eine gewiſſe Ausdehnung zu geben. Man hat nämlich, auch ſoweit es ſich um menſchliche Geſtalten handelt, nicht etwa bloß daran zu denken, daß eine als Charakter der Perſon vorauszuſetzende ſchöne Seele ſich leiblich äußert, ſondern auch ganz abgeſehen davon, ob das innere Weſen der Perſon den Typus der ſchönen Seele trägt, kommen die Linien und Farben, in denen die Perſon in Erſcheinung tritt, in Betracht. Es kommt darauf an, ob das Spiel der Linien und Bewegungen, der Zuſammenklang der Farben, der Ton der Stimme uns zum Einfühlen von Stimmungen und Strebungen im Sinne der ſchönen Seele veranlaſſen. Im beſonderen aber iſt zu beachten, daß hinſichtlich der Kunſtwerke nicht nur das objektiv Dargeſtellte, ſondern auch die Art des Künſtlers, der Stil, in dem er die Darſtellungsmittel verwendet, auf die ſchöne Seele hin zu betrachten iſt. Der Fall iſt möglich und kommt häufig vor, daß die dem Künſtler eigene Behandlungsweiſe das Gepräge der ſchönen Seele trägt, während den dargeſtellten Perſonen nichts weniger als eine ſchöne Seele zukommt.

B. Die ſinnliche Form des Anmutigen.

Beiſpiele.

7. Indem wir an die Betrachtung der für jene harmoniſche Weiſe des Menſchlichen charakteriſtiſchen Sinnenform herantreten, mögen uns Kunſtwerke von der Art der folgenden vor Augen ſtehen. Die Alten haben Aphrodite, Hermes, Apollo, Dionyſos, Antinous überaus häufig ſo gebildet, daß ſich in ihrer Geſtalt jenes ſtille Gleichgewicht von Natürlichem und Geiſtigem ausdrückt. Man denke an die Venus von Melos, den Hermes des Praxiteles, den Apollo Sauroktonos, die Antinous-Statue im Vatikan, an die verſchiedenen Darſtellungen des Dionyſos im Thermen-Muſeum zu Rom. Oder man halte ſich Tizians Flora oder Lavinia, Raffaels Amor- und Pſyche-Fresken, Giorgiones ländliches Konzert im Louvre vor Augen.

Zuſtreben des Gehaltes zur Form hin.

Wie verhält ſich, ſo frage ich im Hinblick auf dieſe Beiſpiele, der menſchliche Gehalt von der gekennzeichneten harmoniſchen Art

oder, ſagen wir kurz: die ſchöne Seele zu der ſinnlichen Form, in der ſie ſich verkörpert? Von einem Gegendrängen, Darüberhinausſtreben, wie wir dies beim Erhabenen fanden, iſt hier keine Spur zu entdecken. In ſcharfem Gegenſatze zum Erhabenen vielmehr macht die Verleiblichung der ſchönen Seele den Eindruck, als ob der Gehalt freundlich der Form zuſtrebte, ſich ihr zuneigte, ſich an ſie hingeben wollte, und als ob die Form gern und beglückt den Gehalt aufnähme. Die Einfühlung des Gehaltes in die Form geht hier nicht, wie beim Erhabenen, mit dem verſchärfenden und hemmenden Zuſatze eines Gegenſtrebens vor ſich, ſondern ſie vollzieht ſich hier ſo leicht und mühelos wie ſonſt nirgends. Gehalt und Form ſcheinen ſich hier wechſelſeitig anzuziehen. Sanft und ſtill geht die ſchöne Seele in ihr Äußeres ein, und in der gleichen Weiſe ſchließt ſich das Äußere auf, um der ſchönen Seele als ihrem Inneren Ausdruck zu geben. Die Form ladet den Gehalt ein, und der Gehalt ſchmiegt ſich in die Form hinein.

Verſenken wir uns etwa in die Formen von Tizians Flora. In dieſen Formen ſpricht ſich liebendes Verlangen, ſüße Erwartung einer hold geneigten und zugleich klaren Seele aus. Und dieſe Seele ſcheint ſich gleichſam hemmungslos in ihre Formen zu ergießen, und die Formen wiederum ſcheinen zärtlich jenen Gehalt zu umfangen. Ich glaube hiermit nur in Vorſtellungen und Worte zu bringen, was ſich als dunkler Gefühlseindruck jedem intimeren Betrachter aufdrängt. Oder man vergleiche etwa aus Raffaels Farneſina-Zyklus den Hermes oder die drei Grazien mit einem der Propheten oder einer der Sibyllen Michelangelos: dabei wird ſich dem Betrachter der Unterſchied förmlich aufdrängen, wie ſich dort und hier der Gehalt zu der Form verhält. Bei Michelangelo ſcheint die Form den Gehalt nicht faſſen zu können, ſie wird durch den übermenſchlichen Geiſt, der in ihr waltet, unruhvoll hinausgedrängt; bei Raffael dagegen ein ſeliges, ſtilles Sicheinſchmiegen von Seele und Geſtalt.

Nebenher eine Bemerkung, die auch ebenſogut an mancher anderen Stelle gemacht werden könnte. Die Beſchreibung und Zergliederung der Anmut nahm ihren Anfang beim Gehalte, ging von da zu dem Verhältnis von Gehalt und Form über und wird nun zur Form ſelbſt weiterſchreiten. Dieſer methodiſche Weg deckt ſich keineswegs mit dem ſeeliſchen Entſtehen des Anmutseindrucks. Der pſychologiſche Weg iſt ein anderer. Das erſte iſt hier die ſich der ſinnlichen Wahrnehmung darbietende Form. An ſie knüpft ſich (wenn Bemerkung.

auch ſehr oft nach unmerklich kurzer Zeit) die Einfühlung des Gehaltes und hiermit zugleich das Gefühl von dem ſoeben dargelegten Verhältnis zwiſchen Gehalt und Form.

Weitere Frage.

8. Jetzt tritt die Frage an uns heran: welche Formgeſtaltung iſt für das Anmutige charakteriſtiſch? Es liegt — ſo weit waren wir gekommen — der Eindruck vor, daß die ſchöne Seele ſich in die ſinnlichen Formen ſanft und mühelos hineinſchmiegt. Es läßt ſich daher erwarten, daß vorzugsweiſe ſolche Formen zu dem Eindruck des Anmutigen ſtimmen werden, die geeignet ſind, ein ſanftes, ſtilles, leichtes Einfließen des Gehaltes möglich zu machen; die ſich dem Gehalte einladend, aufnehmenwollend zu eröffnen ſcheinen.

Keine übermäßige Größe.

Da kann es erſtlich nicht zweifelhaft ſein, daß Formen, die den Eindruck des übermäßig Großen machen, für die Anmut untauglich ſind. Denn ſie ſcheinen vielmehr einem heftigen Andrängen des Gehaltes gegen die Form ihre Ausweitung zu verdanken. Eine herkuliſche Geſtalt iſt ebenſowenig anmutig wie etwa ein Kürbis. Die Sainte-Chapelle in Paris iſt anmutig, nicht aber Notre-Dame. Leichte Wölkchen können anmutig ſein, nicht aber rieſenhafte Wolkengebirge. Dagegen wäre es viel zu weit gegangen, geradezu Kleinheit als Erfordernis des Anmutigen aufſtellen zu wollen. Auch gewöhnliche Größe iſt mit dem Weſen der Anmut ganz wohl vereinbar. Nur gewiſſe Arten der Anmut haben, ſo werden wir weiterhin ſehen, Kleinheit zu ihrer Bedingung.

Sanfte Linien.

Ferner iſt es nicht zweifelhaft, daß jähe, ſchroffe, unterbrochene, zerriſſene Formen der Anmut widerſprechen. Dagegen findet ſich die Forderung jenes ſanften, freundlichen Verhältniſſes von Form und Gehalt dort erfüllt, wo die Linien ſich ſanft runden, weich dahinfließen; wo ſie ſich in leiſen Übergängen verändern, ſich freundlich begegnen und zärtlich ſchlingen. Wenn die Linien ſelber etwas Gleitendes, Sichſchmiegendes an ſich haben, dann ſcheinen ſie auch die ſchöne Seele einzuladen, in ſie hineinzugleiten. Wilhelm Humboldt ſieht mit Recht das charakteriſtiſche Merkmal der anmutigen Bildung in der „ununterbrochenen Stetigkeit der Umriſſe, mit welcher ein Teil aus dem anderen gleichſam auszufließen ſcheint“.[1]) Natürlich iſt dieſe Eigenſchaft nicht in abſolutem Sinne zu nehmen, ſondern immer mit Rückſicht auf die den verſchiedenen Dingen nun einmal eigentümliche Geſtalt. Die Naſe hebt ſich nun einmal ſcharf aus dem Geſichte heraus; das Auslaufen der Hand in die fünf Finger ſtellt nun einmal eine ſich in jähen

[1]) Wilhelm von Humboldts Werke, Band 1, S. 342.

Wendungen unterbrechende Linie dar. Hieraus kann ſelbſtverſtändlich auch der in Anmut ſchwelgende Künſtler keinen ſanften Verlauf machen. Alſo nur ſoweit es die Naturgeſtalt der Dinge zuläßt, zeigt die Anmutslinie jene hervorgehobene Sanftheit und Schmiegſamkeit, jene Allmählichkeit des Überganges. Anderſeits freilich gibt es viele Dinge, die ihrer natürlichen Geſtalt nach derart aller Anmut zuwiderlaufen, daß ſie, wenn ſie in ein Kunſtwerk als ausſchlaggebend oder doch einen wichtigen Platz einnehmend aufgenommen werden, die Anmut aufheben. Ein Webſtuhl, ein Baugerüſt, geradlinige Kartoffelbeete ſind infolge ihrer natürlichen Geſtalt für ein Bild, das anmutig wirken will, kaum zu brauchen. In jedem Falle dürfen die ſcharfwinkligen Unterbrechungen nur als Belebung der Anmutslinien, nur als ein von dem durchgehenden Anmutszuge überwogenes Mannigfaltiges wirken. Sonſt wäre der Anmutscharakter aufgehoben.

Das Schöne von weiterem Umfang als das Anmutige.

Ich darf mich hier auf das berufen, was ich in dem Kapitel über das Schöne und Charakteriſtiſche hinſichtlich der Schönheitsform auseinandergeſetzt habe. Die Schönheitsform kommt auch an feierlichen, majeſtätiſchen, alſo erhabenen Gegenſtänden vor; ſie iſt ſomit von bedeutend weiterem Umfang als das Anmutige. Aber das Anmutige fällt doch als ein Hauptgebiet unter die Herrſchaft der Schönheitsform.

Beiſpiele.

Wenn man Raffaels Madonnen (ſoweit ſie nicht in das Gebiet des Erhabenen fallen) auf den Linienlauf hin anſieht, findet man das über den Linienverlauf Geſagte beſtätigt. An der Madonna della Sedia beiſpielsweiſe fällt auch dem ungeübten Betrachter ins Auge, wie die Linien von Mutter, Kind und Johannes ſich entgegenkommen, ſich anpaſſen, ſich einordnen und runden. Oder man betrachte die ſchöne Gärtnerin im Louvre. Wie ſich das Kind an die Mutter ſchmiegt, wie zum Beiſpiel der linke Arm der Mutter ſich in den linken Arm des Kindes fortſetzt, wie der Leib des Kindes ſich lehnt und halb wendet, wie das Köpfchen aufblickt, wie das rechte Händchen das Knie der Mutter umfaßt, wie der kleine knieende Johannes ſich zum Jeſuskinde hinwendet und ſich in Gewand und Geſtalt der Mutter eingliedert: dies alles zeigt ein im innigſten Anmutsſinne ſich bewegendes Linienſpiel. Ganz anders zwar laufen die Linien in der Madonna mit dem Diadem; aber auch hier iſt alles in Anmutsformen gehalten. Man beachte das Halbrund in der Geſtalt der knieenden Maria, ferner die Beiträge, die das ſchlafende Kind, der Schleier und der ausgeſtreckte rechte Arm der Mutter für das Inſichzurücklaufen der durch das Bild gehenden Hauptbewegung liefern.

Oder man vergleiche einmal mit den Landſchaften Millets etwa ſolche von Corot: jene ſtehen in äußerſtem Widerſpruch zu aller Anmut; keine Linie iſt in ihnen zu finden, die jenem gekennzeichneten Typus entſpräche; man wird durch die Linien bei Millet nicht ſanft mitgenommen, um gleichſam leicht und ſelig in ihnen zu atmen. Das aber gerade iſt der Eindruck, den wir ſo oft von Corot erhalten, wenn wir den Linien folgen, in denen ſeine Laubbäume ſich entfalten und zueinander ſtehen.

Es gibt auch charakteriſtiſche Linien der Anmut.

Mit der gegebenen Kennzeichnung der Anmutslinien wollte ich nur ſagen, daß hierin die entſprechendſte, auf innerſter Verwandtſchaft beruhende Form für die ſchöne Seele liege. Nicht aber ſollte geſagt ſein, daß jeder andere Typus des Linienverlaufes völlig untauglich ſei, der ſchönen Seele Geſtaltung zu geben. In gewiſſem Grade nämlich kann der Linienverlauf ganz wohl ins Charakteriſtiſche abbiegen und dennoch harmoniſches Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem zum Ausdruck bringen. Linien freilich, die in wildem Taumel ſchwelgen, in ſchroffer Zerriſſenheit wider einander laufen, in Strenge und Wucht den Gegenſtand umſchließen, ſind hierfür gänzlich ungeeignet. Wo dagegen der Typus des Charakteriſtiſchen in leiſem Grade anhebt, wo er einen gewiſſen Zug ins Herbe bedeutet, ohne ſchon in ſtark entwickelter Form aufzutreten, dort kann ganz wohl die ſchöne Seele offenbar werden. Ich werde ſpäter eine gewiſſe Art der Anmut als herbe Anmut bezeichnen. Ihr iſt eine ins Charakteriſtiſche hin gehende Formengebung eigentümlich. Die Putten, wie ſie Donatello auf Reliefs darzuſtellen liebt, zeigen, was ich meine, wenn ich von charakteriſtiſcher Linienführung auf dem Felde des Anmutigen rede.

Farben.

9. Was die Farben angeht, ſo werden zunächſt die für die Anmut der Linienführung geltenden Bedingungen im Sinne der Analogie übertragen werden dürfen. Hart und grell gegen einander ſtehende Farben ſind ebenſowenig wie ein wüſtes Durcheinander von Farben geeignet, das Gleichgewicht der ſchönen Seele zum Ausdruck kommen zu laſſen. Aber auch Eintönigkeit der Farbe iſt im allgemeinen dieſem Zweck nicht günſtig. Ähnlich wie von den Linien, darf auch von den Farben geſagt werden, daß ein ſanftes und leichtes Zuſammenſtimmen einen günſtigen Boden bildet, um eine ſchöne Seele offenbar werden zu laſſen.

Indeſſen gibt es an den Farben auch Anmutsbedingungen, die an den Linien keine deutliche Analogie finden. So ſind Farben mit düſterem Grundton, Farben, die ſchwer zu laſten ſcheinen, kaum paſſende Anmutsbedingungen. Ebenſo dürfte eine Farbenbehandlung

aus dem Rohen und Schmutzigen heraus, ein keckes und kühnes Hinwerfen der Farben wenig geeignet ſein, die ſtille Harmonie von Natur und Geiſt zu ſinnlicher Erſcheinung zu bringen.

Übrigens hängt, ſo ſcheint mir, der Anmutseindruck eines Gegenſtandes mehr von den Formen als von den Farben ab. Ich will ſagen: Farben, die für ſich ſelbſt nicht gerade auf Anmut angelegt erſcheinen, können, wenn die Formen entſchieden anmutig wirken, dann auch zur Anmut des Gegenſtandes beitragen oder brauchen dieſer doch wenigſtens keinen Abbruch zu tun.

Töne.

Auch auf die Welt der Töne läßt ſich das über die Anmutsbedingungen an den Linien Geſagte im Sinne der Analogie übertragen. Tongemälde mit jähen Kontraſten, grellen Diſſonanzen, wogendem Durcheinander, mit machtvollem Aufbau, wuchtigen Schritten ſind das Gegenteil von anmutig. Stellen wir uns eine einſtimmige Melodie vor, ſo iſt weder Eintönigkeit noch ſchroffer Wechſel in der Tonhöhe dem Eindruck des Anmutigen günſtig. Beharren auf demſelben Tone wird eher erhaben, unter Umſtänden auch komiſch wirken. Ebenſowenig liegen weite Tonſprünge in der Richtung des Anmutigen; denn in ihnen drückt ſich eine unruhige, leidenſchaftlich erregte, heftig gequälte oder vor Wonne ſich nicht faſſen könnende Seele aus. Die ſchöne Seele wiegt ſich lieber in einer Melodie, in der die Töne ſich in ſanfter Vermittlung und maßvoller Bewegung aneinander reihen. Haydn, Mozart, Schubert, Mendelsſohn, Roſſini ſind Meiſter des Anmutigen. Wie reich ſind nicht Haydns Jahreszeiten an ländlich anmutsvollen Kantaten!

Dichtung.

Sieht man ſich nach den Formen um, in denen ſich auf dem Gebiet der Dichtkunſt die ſchöne Seele ausſpricht, ſo hat man ſich die Erörterungen in Erinnerung zu bringen, die ich in dem Kapitel über das Schöne und Charakteriſtiſche hinſichtlich der Frage angeſtellt habe, worin die Phantaſiefeite an den Dichtungen beſteht (S. 41 ff.). Wir haben alſo alle Phantaſiebewegungen ins Auge zu faſſen, die durch die Dichtung in uns hervorgerufen werden. Indem ſich uns die Gefühle der Dichtung zu Anſchauungen verkörpern, indem ſich uns ferner der Charakter der dargeſtellten Perſonen vor unſerem geiſtigen Auge aufbaut und geſtaltet, indem ſich endlich die Kompoſition der Dichtungen an uns vorüberbewegt, entſtehen in uns beſtimmt geartete Phantaſiebewegungen. Auf dieſe Phantaſiebewegungen laſſen ſich nun ohne weiteres die Anmutsbedingungen übertragen, die wir an den für das ſinnliche Auge ſichtbaren Linien gefunden haben. Wo ſich in

einer Dichtung jenes Gleichgewicht von Natur und Geiſt offenbart, dort werden wir vorzugsweiſe zu Phantaſielinien ſanft vermittelter, angenehm fließender, ſich wiegender Art veranlaßt. Unſere Phantaſie erfährt keine Stöße, keine jähen Unterbrechungen, wird in keinen wilden Wirbel geriſſen, wird auch nicht in machtvollem Fluge emporgetragen, ſondern gleitet in maßvoller Bewegung, in freundlichem Auf und Nieder dahin.

Man nehme etwa Uhland zur Hand: ſolche Gedichte wie „Der Schäfer“ (Der ſchöne Schäfer zog ſo nah Vorüber an dem Königsſchloß), „Der Traum“ (Im ſchönſten Garten wallten Zwei Buhlen Hand in Hand), „Das Schifflein“ (Ein Schifflein ziehet leiſe Den Strom hin ſeine Gleiſe), „Sängers Vorüberziehn“ (Ich ſchlief am Blütenhügel Hart an des Pfades Rand), „Der Ring“ (Es ging an einem Morgen Ein Ritter über die Au) können aufs deutlichſte zeigen, was mit dieſer angenehm gleitenden Phantaſiebewegung gemeint iſt. Aber auch rein lyriſche Gedichte, in denen kein Vorgang erzählt wird, können durch die Veranſchaulichung, die der Dichter den Gefühlen gibt, und durch die unwillkürliche Anregung, die unſere Phantaſie von der Art des Gefühlsverlaufes empfängt, in dem gleichen Sinne wirken. Die Lyrik iſt voll von ſolchen Gedichten. Ich erinnere etwa an Goethes Gedichte „Mit einem gemalten Band“ (Kleine Blumen, kleine Blätter), „Neue Liebe, neues Leben“ (Herz, mein Herz, was ſoll das geben), „Nachtgeſang“ (O gib vom weichen Pfühle Träumend ein halb Gehör). Man darf ſich übrigens die zur Anmut gehörige Phantaſiebewegung nicht ausſchließlich als leiſe und langſam vorſtellen. Auch lebhafte, friſche, abwechslungsreiche Bewegungen entſprechen, wenn ſie nur nicht ins Wilde und Zerriſſene geraten, durchaus den Anmutsbedingungen. Goethes Mailied kann als Beiſpiel dienen. — Ich erinnere hier wiederum daran, daß das, was ich „Phantaſiebewegungen“ nenne, nicht nur im Phantaſiesehen, gleichſam in der Bewegung des inneren Auges, beſteht, ſondern daß auch phantaſiemäßige Bewegungsempfindungen daran beteiligt ſein können.

C. Subjektiver Eindruck des Anmutigen.

Keine Unluſt.

10. Es gilt jetzt, nachdem das Anmutige nach ſeinem Gehalt, nach dem Verhältnis von Gehalt und Fom und nach ſeiner Form charakteriſiert worden iſt, das ſubjektive Gefühl, mit dem wir auf die anmutige Erſcheinung antworten, genau zu beſtimmen.

Das Erhabenheitsgefühl führt, ſo ſahen wir, ſehr häufig ein Unluſtelement mit ſich. Es liegt in der Natur des Erhabenen, daß unluſtvolle Kleinheitsgefühle ſich dem Erhebungsgefühle zwar nicht notwendig zugeſellen müſſen, aber doch in vielen Fällen zugeſellen. Schon hierin unterſcheidet ſich das Anmutsgefühl von dem Eindruck des Erhabenen. Es iſt ausgeſchloſſen, daß die Anmut als ſolche auch nur irgend eine leiſe unluſtvolle Regung in uns wecke. In dem Gefüge, das die Anmut darſtellt, iſt auch nicht der geringſte Anhalt für das Entſtehen von Unluſtregungen vorhanden.

Hiermit iſt natürlich nicht in Abrede geſtellt, daß der Gehalt des anmutigen Gegenſtandes unluſtvolle Gefühle erwecken könne. Die ſchöne Seele kann ſich, ohne ihr Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem zu verlieren, in wehmutsvoller Klage, in ſchmerzlicher Sehnſucht ergehen. Beſonders Liebesklagen bilden einen häufigen Gegenſtand anmutiger lyriſcher Gedichte. Hier iſt es alſo nicht die Natur des Anmutigen als ſolche, ſondern lediglich der zufällige Inhalt der ſchönen Seele, was das Gefühl des Hörers oder Leſers unluſtvoll färbt.

Einfaches Erfreuen.

Aber der Gegenſatz zum Erhabenheitsgefühl greift noch tiefer. Während durch das Erhabene unſer Selbſtgefühl außergewöhnlich geſteigert wird, geht vom Anmutigen eine einfach erfreuende Wirkung aus. Im Anmutigen herrſcht, ſo ſahen wir, ein verdoppeltes Gleichgewicht. Der Gehalt des Anmutigen, die ſchöne Seele, ſchwebt an ſich ſchon im Gleichgewicht zwiſchen Natürlichem und Sittlichem, Sinnlichem und Geiſtigem. Ebendeswegen iſt das Gleichgewicht zwiſchen Gehalt und Form, das allem Äſthetiſchen zukommt, im Anmutigen in ganz beſonders inniger Weiſe vorhanden. Der Gehalt iſt hier ſo ſehr, wie in keinem anderen äſthetiſchen Typus, innerlich darauf angelegt, ſich liebevoll mit der Form zu einen. Es iſt ein Sichneigen, ein Sichſchmiegen, was hier vorliegt. Daher wird der Betrachter durch das Anmutige in einem Grade freundlich beruhigt, ſanft ausgeglichen wie durch keine andere äſthetiſche Erſcheinungsform. Im Eindruck des Anmutigen kommen Sinnliches und Geiſtiges, Natürliches und Ideales derart gleichmäßig, derart in ſelbſtverſtändlichem Handinhandgehen zur Befriedigung wie ſonſt nirgends. Das Beruhigte, Gleichgewichtsvolle, das allem äſthetiſchen Eindruck eigentümlich iſt, erlangt im Anmutigen ſeine reinſte Ausprägung. Die Wirkung der Anmut iſt nach der ſinnlichen Seite ein Erfriſchen und Erwärmen, nach der geiſtigen ein Klären und Veredeln. Mit dem Worte „erfreuen“ kann man daher wohl am

beften die Gefamtwirkung, die vom Anmutigen ausgeht, bezeichnen. Jede der beiden Seiten in uns, Sinnliches und Geiftiges, wird kräftig befriedigt, zugleich aber fteht die Befriedigung beider Seiten in ftiller, freundlicher Übereinftimmung.

Teilnehmende Gefühle.

Naturgemäß knüpft fich an die erfreuende Wirkung des Anmutigen das Gefühl einer gewiffen Teilnahme. Während wir zu dem Erhabenen bewundernd, ftaunend, verehrend aufblicken, ftehen wir dem Anmutigen mit freundlicher Zuneigung gegenüber. Zuweilen fteigert fich diefes Gernhaben bis zu zärtlicher Liebe. Unter Umftänden kann die Zuneigung auch den Charakter des Großmütigen annehmen.[1]) Dort nämlich, wo das Anmutige wegen feiner Kleinheit und Schwäche als fchutzbedürftig erfcheint.

Die Teilnahme, die der Betrachter für das Anmutige hegt, tritt allererft dadurch in das rechte Licht, wenn man bedenkt, daß auch von dem Anmutigen aus ein Gefühl der Teilnahme für den Betrachter auszugehen fcheint. Durch Einfühlung gewinnt das Anmutige den Schein, als ob es fich zu uns neigte, uns freundlich entgegenkäme, fich an uns hingeben wollte. Diefe Einfühlung liegt in der Natur der Sache. In dem Anmutigen offenbart fich eine Seele, die fich dem Sinnlichen leicht und gerne vermählt, die in eine engbegrenzte Form liebevoll eingeht. Das Anmutige fühlen wir daher als das Gegenteil von abgefchloffen, fpröde, abweifend. Es fcheint vielmehr uns freundlich anzulächeln und fich uns lächelnd darzubieten. Die freundliche Stimmung, die in der fchönen Seele gegenüber dem Sinnlichen, Natürlichen, Irdifchen, Endlichen liegt, wird von felbft zu einer freundlichen Stimmung gegen den eben doch auch im Irdifchen und Endlichen heimatlich wurzelnden Betrachter. So ift die Teilnahme zwifchen dem anmutigen Gegenftand und dem Betrachter wechfelfeitig: der wirklichen Teilnahme von feiten des Betrachters entfpricht eine Schein-Teilnahme von feiten des Gegenftandes. Natürlich kann diefe Schein-Teilnahme, wofern es fich um einen anmutigen wirklichen Menfchen handelt, zu einer wirklichen Teilnahme werden. Weiterhin, wo von den befonderen Arten der Anmut die Rede fein wird, werden diefe Gefühle der Teilnahme in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit hervortreten.

D. Kritifche Bemerkungen.

Grazie und graziös.

11. In der Sprache der Äfthetik kommt neben dem Wort „Anmut“ häufig die Bezeichnung „Grazie“ und „graziös“ vor. Haben wir

[1]) Hierauf weift HARTMANN richtig hin (Philofophie des Schönen, S. 272).

„Grazie“ und „graziös“ als ungefähr gleichbedeutend mit „Anmut“ und „anmutig“ anzuſehen? Oder ſollen wir ein beſonderes Gebiet innerhalb oder neben der Anmut mit dieſem Namen bezeichnen?

Gemäß dem Sprachgefühl wendet man die Bezeichnung „graziös“ hauptſächlich von Bewegungen an. Die feſten Züge eines Geſichts, eine Kleidung, einen Hügel wird man nicht graziös nennen. Grazie iſt die Anmut der Bewegungen von Menſchen und Tieren. Ganz folgerichtig freilich iſt das Sprachgefühl hierin nicht. Man ſpricht doch auch von dem graziöſen Wuchs eines Mädchens, auch eines Graſes, einer Blume. Sodann aber liegt in dem Ausdruck „Grazie“ etwas, was nicht an die hohe, edle Anmut heranreicht. Ich wenigſtens fühle das Wort graziös als zu gering, um damit die höchſten Formen der Anmut bezeichnen zu können. So wird man alſo innerhalb eines weiten Spielraumes ſtatt „Anmut“ und „anmutig“ „Grazie“ und „graziös“ ſagen können.[1])

Schiller gebraucht „Anmut“ und „Grazie“ im ganzen als gleichbedeutend.[2]) Es kommt dies bei ihm daher, weil er irrigerweiſe die Anmut auf Bewegungen einſchränkt. Er ſtellt deswegen der Anmut die architektoniſche Schönheit gegenüber. Dieſe betrifft die ruhende Geſtalt. Auch vom Standpunkte Schillers übrigens erweiſt es ſich als unhaltbar, Anmut nur den Bewegungen zuzuſprechen. Iſt Anmut oder Grazie wirklich der „Ausdruck einer ſchönen Seele in der Erſcheinung“, ſo wird man anerkennen müſſen, daß nicht nur die ſich bewegende, ſondern auch die ruhende Geſtalt Anmut zeigen kann. Denn auch aus völliger Ruhe kann die Eigentümlichkeit einer ſchönen Seele hervorblicken. Man macht eine Nebenſache zur Hauptſache, wenn man ſtatt der Harmonie von Natur und Geiſt das Entweder-Oder von Bewegung und Ruhe zum Einteilungsgrund erhebt. Ähnlich ſtellt Schopenhauer Grazie und Schönheit einander gegenüber.[3]) Und auffallenderweiſe findet auch Hartmann den körperlichen Ausdruck der ſeeliſchen Anmut nur in der „Bewegungsgrazie“.[4])

[1]) Köstlin verſteht unter Grazie die Verbindung des Anmutigen und Reizenden (Äſthetik, S. 184).

[2]) Erſt gegen das Ende der Abhandlung über Anmut und Würde iſt Schiller geneigt, dem Wort „Grazie“ eine über die Anmut hinausreichende Bedeutung beizulegen. Er unterſcheidet nämlich zwiſchen der belebenden und der beruhigenden Grazie. Jene iſt das Reizende, dieſe das Anmutige im eigentlichen Sinn.

[3]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorſtellung, Band 1, § 45.

[4]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 271.

Benennung und Sache.

12. Will man an den verfchiedenen Anfichten über das Anmutige Kritik üben, fo wäre es ein wenig erfprießliches Verfahren, wenn man das, was die einzelnen Äfthetiker unter dem Anmutigen verftanden haben, der Reihe nach betrachtete und auf feinen Wert hin prüfte. Ift doch der Fall fehr wohl möglich, daß zwei Äfthetiker, wenn fie von dem Anmutigen fprechen, gar nicht diefelben Erfcheinungen meinen, vielmehr den Namen „anmutig“ verfchiedenen Gebieten anheften. Ja, es könnte fein, daß beide in der Sache übereinftimmen, das heißt den gleichen Gefühlstypus vor Augen haben und ihn in gleicher Weife auffaffen, daß aber nur der eine von ihnen diefem Gefühlstypus den Namen „anmutig“ beilegt, der andere ihn mit einem anderen Namen, etwa mit „gefällig“, bezeichnet. Es käme alfo, wenn ich Kritik üben wollte, nicht fo fehr auf das bei den verfchiedenen Äfthetikern mit dem Wort „Anmut“ Bezeichnete als vielmehr darauf an, ob von ihnen aus dem Reiche des Äfthetifchen derfelbe Gefühlstypus, den ich befchrieben habe, als eine wichtige Geftaltung herausgegliedert und in derfelben Weife aufgefaßt wird. Die Benennungsfrage ift verhältnismäßig untergeordneter Art. Diefe Bemerkung drängt fich gerade bei dem Anmutigen befonders auf, weil das Wort „Anmut“ im gewöhnlichen Sprechen mit fo überaus verfchiedener Färbung gebraucht wird und daher für die Äfthetiker eine gewiffe Freiheit befteht, diefen Ausdruck je nach Bedürfnis zu gebrauchen.

Zeifing.

So findet man beifpielsweife bei Zeifing, wie bei den meiften Äfthetikern, den Gefühlstypus, den ich das Anmutige nenne, überhaupt nicht als einen befonderen Typus zufammengefaßt; fondern es fpielt diefer Gefühlstypus nur in verfchiedene Geftaltungen hinein, die Zeifing aus dem „Schönen“ heraushebt. Unter den „Modifikationen des Schönen“ findet fich bei ihm das „Gefällige“ und daneben an anderer Stelle das „Reizende“. Das „Gefällige“ wirkt in der Hauptfache durch Form und Geftaltung, das „Reizende“ überwiegend durch „fenfuale“ Reize, wobei er vor allem an Farben und an das unmittelbar Sinnliche der Tonempfindungen denkt. Ich kann hierin freilich nur mehr eine Auseinanderreißung des äfthetifchen Eindrucks als eine aus der Natur der Sache folgende Gliederung fehen. In beide Modifikationen nun fpielt in ungefährer Weife das hinein, was ich das Anmutige nenne. Wenn er das „Gefällige“ als das Huldvolle, Holdfelige befchreibt, fo nähert es fich damit gewiffen Formen der Anmut. Und innerhalb des „Reizenden“ bezeichnet er eine Art geradezu als das „Anmutige“. Er verfteht darunter dasjenige Reizende, das das Subjekt zum Allgemeinen,

zum Abſoluten erhebt. Kurz: der Gefühlstypus, den ich anmutig nenne, findet ſich bei Zeiſing nicht, ſondern es zeigen nur gewiſſe Glieder ſeiner Einteilung des „Schönen“ Annäherungen hieran.[1])

Was Viſcher Anmut in wahrem Sinne nennt, iſt etwas ganz anderes als das hier mit dieſem Namen Bezeichnete. Er nennt das harmoniſche Überfließen des Schönen in das Subjekt Anmut. Daher kommt nach ſeiner Auffaſſung Anmut allen äſthetiſchen Formen zu. Was dagegen nach meiner Benennung Anmut heißt, iſt in den Augen Viſchers ein ſo Geringes, daß er es dem Schönen, Erhabenen und Komiſchen nicht an die Seite geſetzt ſehen will. Aus ſeinen Worten ſpricht faſt Geringſchätzung der kampf- und harmloſen, entgegenkommenden und anſchmiegſamen Anmut.[2]) Viſcher.

Köſtlin ſpricht ſich über das Anmutige in überaus anregender, anſchauungserfüllter, intim-einfühlender Weiſe aus. Aber auch bei ihm fehlt der tiefere Hintergrund. Er läßt das Anmutige dadurch aus dem Geſamtbereich des Äſthetiſchen heraustreten, daß er die Eigentümlichkeit des ungezwungenen Entgegenkommens — eine Seite alſo, die ich in der Beſchreibung des ſubjektiven Eindrucks des Anmutigen zu ihrem Rechte kommen ließ — in den Mittelpunkt ſtellt. Dagegen weiſt er die ſchöne Seele als Kernpunkt der Anmut ab. Er fürchtet, daß damit die Anmut auf das ſittliche Gebiet beſchränkt werde. Hierauf iſt zu erwidern, daß es nur darauf ankommt, die „ſchöne Seele“, wie ich getan habe, als eine eigentümliche Geſtaltung des geiſtigen Lebens überhaupt, ohne Einſchränkung auf das Sittliche, aufzufaſſen. Tut man dies, ſo iſt die Anmut auf eine unter einem allerprinzipiellſten Geſichtspunkt ſich ergebende Geſtaltung des Seelenlebens gegründet. Im Vergleiche hiermit wurzelt ein Anmutiges, das nur auf anheimelndes Entgegenkommen gegründet wird, mehr auf der Oberfläche.[3]) Köſtlin.

Auch bei Kirchmann iſt das Anmutige in wenig zweckmäßiger Weiſe herausgegliedert. Er ordnet es dem Ideal-Schönen unter. Anmut bezeichnet für ihn „das Ideal-Schöne in der Bewegung“. Dieſe Auf- Kirchmann.

[1]) Zeising, Äſthetiſche Forſchungen, S. 229 f., 437 f. Zeiſings Äſthetik iſt eine Verbindung von künſtelndem, oft geradezu ſchrullenhaftem Tiefſinn und feinem Blick für Schönes und Kunſt.

[2]) Friedrich Vischer, Äſthetik § 72 f.

[3]) Köstlin, Äſthetik, S. 180 ff. Beſonders ſtörend iſt, daß Köſtlin das Anmutige prinzipiell dem „Unbedeutenden“ unterordnet. Die Art, wie er tatſächlich das Anmutige zeichnet, iſt ſelbſt ſchon ein Widerſpruch gegen jene Einbeziehung des Anmutigen in das Unbedeutende und Leicht-Hingeworfene.

faſſung beruht, auch abgeſehen von der fachwidrigen Einſchränkung auf die Bewegung, auf einer unhaltbaren Vorſtellung. Das Idealſchöne gründet ſich nach Kirchmann auf das „Ebenmaß“ der Seele, auf ihre „Harmonie“. Es wird alſo von ihm nicht die in beſtimmter Richtung liegende Übereinſtimmung von Natürlichem und Geiſtigem, ſondern etwas viel Allgemeineres: die Harmonie der Seele überhaupt zur Grundlage des Idealſchönen gemacht. Es würde ſonach auf alle nur möglichen ſeeliſchen Betätigungen zu achten ſein: auf Phantaſie ebenſo wie auf den Willen, auf Verſtand wie auf Gemüt, auf äußere wie innere Erfahrungen, auf Stimmungen wie auf Leidenſchaften. Eine in ſo weitem und unbeſtimmtem Sinne gefaßte Ebenmäßigkeit iſt kein geeigneter Boden zum Hervorgehen eines eigenartigen äſthetiſchen Typus. Beſtimmte, eigenwertige äſthetiſche Typen entſtehen, wie wir ſahen, dadurch, daß man nicht ſolche unbeſtimmte, ungefähre, vieldeutige Grundlagen wählt, ſondern von beſtimmteren, eigentümlicheren Geſichtspunkten ausgeht. So gliederten ſich uns unter verſchiedenen Geſichtspunkten das Inhaltsſchöne, das Gattungsſchöne und das Formſchöne heraus. Dazu trat dann, als aus dem Zuſammenwirken dieſer drei Typen entſtehend, das Idealſchöne. Und wieder unter der Herrſchaft eines anderen Einteilungsgrundes ergab ſich das Anmutige. Dies alles würde in unbeſtimmter Weiſe zuſammenfließen, wenn man mit Kirchmann einfach die Harmonie der Seele überhaupt zum Einteilungsgrunde machen wollte.[1])

Konrad Lange.

Eine der merkwürdigſten Auffaſſungen von Anmut finde ich bei Konrad Lange. Die Anmut der Bewegungen entſteht nach ſeinem Dafürhalten aus „Erinnerungsvorſtellungen tanzartiger Bewegungen“. Ein Neigen des Kopfes, ein um den Mund ſpielendes Lächeln würde hiernach vom Betrachter nur darum, weil darin etwas von Bewegung und Rhythmus des Tanzes anklänge, als anmutig empfunden werden. Konrad Lange muß entweder wunderliche innere Erlebniſſe beim Anblick anmutiger Bewegungen haben oder ſeine wunderlichen Erdichtungen mit Selbſtbeobachtungen verwechſeln.[2])

[1]) J. H. v. Kirchmann, Äſthetik auf realiſtiſcher Grundlage, S. 80 ff., 88 f.

[2]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt, Band 2, S. 380. Dazu kommt dann noch, daß Lange gemäß ſeiner Grundanſchauung auch den Eindruck des Anmutigen von einem „Hinundherpendeln“ des Bewußtſeins ableitet.

Zehntes Kapitel.

Die hauptſächlichſten Arten des Anmutigen.

A. Die hohe Anmut.

Vor-bemerkung.

1. Einen ſolchen Reichtum an intereſſanten Ausgeſtaltungen wie das Erhabene hat das Anmutige nicht aufzuweiſen. Doch auch im Anmutigen heben ſich bedeutſame Unterſchiede hervor. Die ſchöne Seele vermag naturgemäß nicht ſo gewaltige Gegenſätze zu umſpannen wie die übermächtige Kraft. Aber auch die ſchöne Seele bietet verſchiedenen tiefgreifenden Beſonderungen Spielraum. Man nehme etwa ein längeres Tonwerk, das in ſeinen verſchiedenen Sätzen durchweg oder hauptſächlich im Anmutigen verläuft. Da wird man wahrſcheinlich mannigfaltige Arten der Anmut an ſich vorübergehen hören. Ich erinnere etwa an Beethovens G dur-Streichquartett, das ich vor kurzem hörte: der ſpielend holden Anmut des Allegro folgt die ſüße Anmut des Adagio, worauf ein weiteres Allegro ſich in munter anmutiger Weiſe ergeht. Doch kommen dazwiſchen auch Stellen von melancholiſch angehauchter Anmut vor. Im Scherzo ſodann herrſcht durchweg eine ſprühend leichte Anmut, die ſich endlich im letzten Satze zu ſtoffloſer Frohheit ſteigert. Es iſt ein ziemlich enger Kreis von Anmut, innerhalb deſſen ſich Beethoven hier hält, und doch entfaltet ſich dieſe eng umgrenzte Anmut in verſchiedenen Schattierungen. In demſelben Konzert wurde das A dur-Klavierquintett von Brahms geſpielt. Das Adagio darin iſt von einer Anmut, die etwas überirdiſch Hohes an ſich hat. Wiederum alſo eine andere Art von Anmut. Es gilt jetzt, in die Arten der Anmut Ordnung zu bringen.

Verſchiedene Möglichkeiten, die Anmut zu gliedern.

Die ſchöne Seele kann von verſchiedenen Gemütsbewegungen erfüllt ſein: von Freude oder von Trauer, von rüſtig aufſtrebenden oder von weich hinſchmelzenden Affekten. So trägt die Anmut einmal die Farbe der Heiterkeit, ein anderes Mal die der Niedergeſchlagenheit, bald gebärdet ſie ſich munter, bald weich hingebend. Doch

gelangt man, wenn man einfach nur auf die Verſchiedenheit der Gefühle achtet, zu keiner äſthetiſch durchgreifenden Beſonderung.

Andere Unterſchiede ergeben ſich dadurch, daß ſich das Anmutige mit gewiſſen anderen äſthetiſchen Grundgeſtalten verbindet. Das Rührende werden wir weiterhin als eine beſondere äſthetiſche Grundgeſtalt kennen lernen. Beide Grundgeſtalten gehen überaus häufig eine Verbindung miteinander ein. So entſteht die Anmut der rührenden Art. Beſonders bei Mädchen und Frauen tritt uns die Anmut oft mit der Färbung der Rührung entgegen. Es iſt dies namentlich dann der Fall, wenn ſich mit der Anmut demütige Hingebung, geduldige Hilfsbereitſchaft verknüpft. Die Geſtalt der Agnes in David Copperfield von Dickens wird ſich jedem Leſer als ein ſegensvoller Engel von rührender Anmut einprägen. Andere Grundgeſtalten, die ſich gern mit der Anmut paaren, ſind das Komiſche und der Humor. Mit dem Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem verträgt es ſich ganz wohl, daß ſich ſchalkhafter Frohſinn, übermütige Laune, munterer Humor geltend macht; ſelbſt ſpielendes Einfädeln feiner Intrigen iſt mit Anmut nicht unvereinbar. Was alles vom Anmuts-Typus umfaßt werden kann, zeigt uns Shakeſpeares Portia. Sie iſt eine Vollnatur, alles an ihr iſt urſprünglich, unabgeſchwächt, ſie iſt kühn, wagend in ihren Entſchlüſſen, zugleich aber iſt ſie klug, geiſtesüberlegen, witzig. Vor allem aber tritt an ihr die ſpielende Stellung zu den Dingen hervor. Ernſt und Spiel ſind in ihr innigſt gemiſcht. Auch ihrer Liebe ſteht ſie mit dieſer zuſammengeſetzten Haltung gegenüber. So lebt die anmutsvolle Portia zugleich im Reiche des Humors. Oder ich denke an den Frauenkampf von Scribe. Das Intrigenſpiel der Gräfin von Autreval gegen den Präfekten iſt durchaus in der Weiſe der Anmut gehalten.

Doch auch dieſe Anmutsunterſchiede treten an Wichtigkeit weit zurück, wenn man ſie mit den Unterſchieden vergleicht, die ſich aus der Stellung der ſchönen Seele zu den verſchiedenen Seiten am Endlichen ergeben. An dieſe Unterſchiede habe ich jetzt heranzutreten.

Die ſchöne Seele mit dem Zuge nach oben.

2. Wenn die ſchöne Seele vom Endlichen überhaupt wegſtrebte und ſich geradezu dem Unendlichen zuwendete, ſo würde ſie mit ſich ſelbſt in Widerſpruch treten. Denn es wäre damit das Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichkeit und Geiſt, Natur und Vernunft aufgehoben. Wohl aber kann es geſchehen, daß die ſchöne Seele ſich mit beſonderer Neigung den hohen, edlen, gehaltreichen, durchgeiſtigten Formen des Endlichen zuwendet und ſich von den gröberen und kleineren Seiten

des Endlichen, von dem Allzu-Endlichen zurückzieht. In der ſchönen Seele kann ein Zug nach oben herrſchen. Sie liebt es, emporzublicken zu dem, was in der irdiſchen Welt vornehmer, großer, tief-innerlicher Art iſt. Sie hat eine Scheu, ſich mit den ſei es derberen, ſei es oberflächlicheren Geſtalten des Irdiſchen einzulaſſen; ſie fürchtet, ſich dadurch zu verunreinigen. Dabei aber beſteht freundliches Sichentgegenkommen des Sinnlichen und Geiſtigen; die Naturgrundlage erblüht wie von ſelbſt zum Idealen, und das Ideale geht wie von ſelbſt mit dem Natürlichen zuſammen. Nur vollzieht ſich hier dieſe Einheit innerhalb gewiſſer Grenzen, denn ſoweit die natürlichen Neigungen und Triebe ſich mit Grobem, Flüchtigem, Unbedeutendem einlaſſen, ſind ſie hier ausgeſchaltet. Die hierauf gehenden Richtungen des Sinnlichen kommen hier nicht vor.

Die hohe Anmut.

So entſteht ein Anmutstypus, den ich als hohe Anmut bezeichnen will. Die anmutige Erſcheinung hoher Art macht den Eindruck, als ob ihr eine Seele innewohnte, die von einem vornehmen Zug nach oben bewegt wird, in der aber zugleich das Geiſtige und Ideale ſich in traulicher Gemeinſchaft mit ſeiner ſinnlichen Grundlage entfaltet. Dies iſt, wie geſagt, kein Widerſpruch; denn der Zug nach oben bedeutet nicht ein Hinweg von allem Sinnlichen und Natürlichen, ſondern nur die gröberen und flüchtigeren Formen des Irdiſchen werden gemieden. Das Geiſtige hat hier Naturfriſche, ſinnliche Färbung, nur fehlen eben die geringeren Seiten des Irdiſchen.

Das Sichherabneigen in der hohen Anmut.

Der Eindruck, den die hohe Anmut macht, verlangt noch einen kleinen Strich. In der hohen Anmut macht ſich das Gleichgewicht zwiſchen Geiſtigem und Natürlichem als ein gewiſſes leiſes Sichherabneigen des Geiſtes zum Natürlichen fühlbar. Die hohe Anmut hat einen ſtillen Zug nach oben. Eben daher aber, weil die Seele hier nach oben ſtrebt und ſchwebt, macht ſich jene Einheit als ein leiſes Sichherabſenken der geiſtigen Seite zum Naturboden geltend. Jeder, der feiner hinzuhorchen verſteht, wird aus der hohen Anmut das Zuſammenbeſtehen dieſer entgegengeſetzt gerichteten Strebungen heraushören. Die Seele in der hohen Anmut ſucht Fühlung nach oben und nach unten: ſie möchte ſich nur dem Reinen und Hohen der Sinnenwelt nahen; ſie fühlt, wieviel Nichtiges, Allzugrobes die Sinnenwelt birgt; ſie hält daher dort, wo ſie ſolches vermutet, mit ihrer Hingabe an die Sinnenwelt zurück und ſehnt ſich aufwärts; zugleich aber naht ſie ſich der Sinnenwelt mit zarter Liebe; bei allem Streben nach oben will ſie doch nur im Endlichen wohnen und walten und

blühen. Dieſe entgegengeſetzten Strebungen ſind natürlich nicht zu unglücklichem Zwieſpalt zugeſchärft, ſondern ſie gehen zu ſanfter Einheit zuſammen.

Es iſt wohl überflüſſig, hinzuzufügen, daß die Seele, wie ich ſie als in der hohen Anmut lebend beſchrieben habe, nicht notwendig ein Wirkliches ſein muß. Es kommt allein darauf an, daß die äußere Erſcheinung des Anmutigen den Eindruck macht, als ob eine ſolche Seele in ihm lebte. Alſo wie überall, ſo kommt es auch hier auf die Einfühlung, nicht auf das ſeeliſch Wirkliche an. Auch Landſchaften können hohe Anmut zeigen. Hier liegt es auf der Hand, daß es ſich nur um ein Als-Ob handeln kann. Und nicht ſelten wird man die Erfahrung machen, daß der hohen Anmut, die die Geſtalt, die Bewegungen und Sprache etwa eines weiblichen Weſens zeigen, die Seele, die dieſem weiblichen Weſen innewohnt, nicht in vollem Maße entſpricht. Nichtsdeſtoweniger kann auch in dieſem Falle, vorausgeſetzt nur, daß das Wiſſen von dieſem Nichtentſprechen nicht ſo aufdringlich iſt, daß es die Einfühlung hindert, der Eindruck der hohen Anmut zuſtande kommen.

Beiſpiele aus der Malerei.

3. Meiſter der hohen Anmut ſind in der Malerei neben vielen anderen Botticelli, Raffael, Correggio. Mag man von Botticelli die Geburt der Venus in den Uffizien oder die drei Grazien in dem Primavera-Bild[1]) oder die Madonna mit den kerzentragenden und die mit den lilienhaltenden Engeln in der Berliner Gemäldegalerie betrachten, man wird beides herausfühlen: den ſanften ſchwärmeriſchen Zug nach oben und das zärtliche Sichherabneigen zu der Sinnenwelt. In Botticellis Geſtalten wohnen Seelen, die ſich nach durchgeiſtigtem, erleſenem Daſein ſehnen, aber ſie verſtehen dieſes Daſein nicht etwa in weltflüchtigem Sinne, ſondern ſie möchten es in den Formen einer verfeinerten Sinnlichkeit und Endlichkeit genießen. Von Raffaels Madonnen gehören wohl die allermeiſten hierher. Man halte ſich etwa die Madonna del Granduca, die Madonna im Grünen oder die mit dem Stieglitz vor Augen: eine weibliche Seele ſpricht zu uns, die ſich ſtill und beglückt dem Irdiſchen zuwendet, aber von allem, was am Irdiſchen niedrig und oberflächlich iſt, unberührt bleibt. Von Correggio bringe ich nur die Verlobung der heiligen Katharina und

[1]) Man darf es nicht als Widerſpruch anſehen, daß ich Botticellis Frühling und ebenſo die Geburt der Venus als Beiſpiele für das feierliche Erhabene gebraucht habe (S. 183). Dort war die dem Ganzen innewohnende Stimmung ins Auge gefaßt; hier handelt es ſich um einzelne Geſtalten und Gruppen des Bildes.

des heiligen Sebaſtian im Louvre in Erinnerung: dieſe Menſchen gehören der lichten, ſüßen, lieben Sinnenwelt an, zugleich aber ſind ſie ſchwärmeriſch einem paradieſiſcheren Daſein zugekehrt, als es die rauhen und groben Seiten der Sinnenwelt zu bieten vermögen. Von den modernen Malern hat Burne-Jones eine aus dem innerſten Weſen ſeines Geiſtes folgende Neigung zu der hohen Anmut hin. Doch iſt zu bedenken, daß ihm wie dem ganzen Präraffaelitismus ebenſo ſtark, wenn nicht noch ſtärker die Richtung auf das (ſpäter zu betrachtende) Geiſtig-Äſthetiſche eigen iſt. In Burne-Jones Schöpfungen tritt uns bald mehr die hohe Anmut, bald mehr die Weiſe des Geiſtig-Äſthetiſchen entgegen.

Beiſpiele aus der Bildnerei.

Wie reich die antike Bildnerei an Geſtalten von hoher Anmut iſt, ſagt ſich jeder beim erſten Überblick. Von den griechiſchen Grabreliefs gehören viele hierher. Unter den verſchiedenen Darſtellungen der Venus wird man die Venus von Melos zweifellos zur hohen Anmut zu rechnen haben, ebenſo die von Knidos. Auch der Hermes und der ſogenannte Eros des Praxiteles entſprechen den Forderungen der hohen Anmut.

Beiſpiele aus der Dichtung.

Aus der Dichtung haben mir ſtets gewiſſe Geſtalten Grillparzers als in hohem Sinne anmutsvoll vor Augen geſtanden, vor allem Hero und Libuſſa. Beiden hat der Dichter tieferes Sehnen, ſchwärmeriſches Träumen gegeben, zugleich aber einen geſund und froh ſich im Endlichen ergehenden Sinn. Gegen den Schluß der beiden Dramen hin werden Hero und Libuſſa zu erhaben-tragiſchen Perſonen. Überhaupt kommt der Fall oft vor, daß Perſonen, die dem Anmutigen angehören, durch das Hineingeraten in ſchwere Kämpfe und Leiden zu erhabenen Geſtalten geſteigert werden. Ähnlich verhält es ſich beiſpielsweiſe mit Antigone und Elektra bei Sophokles. Beiden wohnt eine Seele voll hoher Anmut inne: die edle, liebende Menſchlichkeit, zu der ſich beide erheben, iſt reine Naturblüte, unbefangenes Ergebnis ihrer natürlichen Triebe. Allein die dramatiſche Lage, in die beide hineingeſetzt ſind, bringt es mit ſich, daß ſich beide überwiegend in der Weiſe des Erhabenen ausſprechen und gebärden. Auch das indiſche Drama enthält in reichlichem Grade hohe Anmut: man denke etwa an die Geſtalt Vaſantaſenas. Aus der neueſten dramatiſchen Dichtung ſteht mir aus Beer-Hofmanns Graf Charolais die Lichtgeſtalt Deſirées, wie ſie in den erſten Akten erſcheint, als beſonders wirkſames Beiſpiel der hohen Anmut vor Augen. Und wenn Mörike an die Geliebte das Sonett richtet: „Wenn ich von deinem Anſchaun tief geſtillt, Mich

ſtumm an deinem heilgen Wert vergnüge, Dann hör ich recht die leiſen Atemzüge Des Engels, welcher ſich in dir verhüllt", ſo ſchwebte ihm ein Bild von hoher Anmut vor der Seele.

B. Die liebliche und die derbe Anmut.

Der gemeinſame Boden der lieblichen und derben Anmut.

4. Der hohen Anmut ſtelle ich die liebliche und die derbe Anmut gegenüber. Wenn ſich die hohe Anmut durch ein Hinwegſtreben von den kleinen und unbedeutenden, groben und draſtiſchen Seiten des Endlichen kennzeichnet, ſo handelt es ſich jetzt um Anmutsformen, die umgekehrt zu dem Allzu-Endlichen hinſtreben. Dem dort vorhandenen Zuge nach oben ſteht hier ein Sichherabneigen gegenüber. Gleichgewicht zwiſchen Natürlichem und Geiſtigem bildet auch hier die Grundlage. Nur vollzieht ſich hier dieſes Gleichgewicht nicht innerhalb der edlen, gehaltreichen Weiſen des Endlichen, ſondern auf dem Boden der kleinen und derben Endlichkeitsformen. Das Geringfügige wie das Grobe muß in ſich veredelt, durchbildet, von Geiſteshauch durchdrungen ſein, ſonſt kommt keine Anmut zuſtande.

Auch in der hohen Anmut findet, ſo ſahen wir, ein Sichherabneigen ſtatt. Allein dort hat dieſe Richtung nach abwärts den Zug der Seele nach oben zur Vorausſetzung und beſagt ſonach nur, daß trotz dieſes Zuges nach oben die Seele doch im Endlichen wohnen bleiben will. Hier jedoch beſteht der Zug hinabwärts ohne ſolche Vorausſetzung, er iſt vielmehr das Grundlegende und bedeutet, daß die Seele für die ganz beſonders endlichen Formen des Endlichen Vorliebe hat.

Ich betrachte an erſter Stelle die liebliche Anmut oder kurz das Liebliche.

Weſen des Lieblichen.

5. Die ſchöne Seele wendet ſich, ſo ſetze ich jetzt voraus, mit Vorliebe dem Endlichen in ſeinen kleinen und feinen Geſtaltungen zu. Ich verſtehe darunter ſolche Dinge und Vorgänge, die einerſeits an Gehalt leicht wiegen, der bunten Oberfläche des Lebens angehören, und die doch anderſeits für die Sinne nichts Aufregendes, Bedrängendes, Verletzendes haben, ſondern vielmehr die Sinne leicht und angenehm berühren. Sich mit ſolchen flüchtigen, ſpielenden, leichtbeſchwingten Geſtaltungen des Endlichen einzulaſſen, iſt kein Widerſpruch mit der Natur der ſchönen Seele. Es kommt nur darauf an, daß dieſen Endlichkeiten gegenüber eine entſprechend geiſtige Haltung eintrete und ſo jenes Gleichgewicht von Natürlichem und Geiſtigem zuſtande komme. Das heißt: die ſchöne Seele muß ſich in all den kleinen,

lieben Endlichkeiten mit beweglicher, anſchmiegſamer Intelligenz, mit behendem, zartem Verſtändnis zum Ausdruck bringen. Es muß auf all dem Unbedeutenden und Flüchtigen, in das die ſchöne Seele eingeht, der Hauch und Schimmer regſamen Geiſtes liegen. Schwerfälliges Verſtehen, pedantiſche Nüchternheit iſt das Gegenteil von dem, was hier erwartet wird. Den hübſchen Kleinigkeiten des Lebens muß ein beweglich ſpielender Geiſt entſprechen. Nur ſo entſteht auf dieſem Boden jene Harmonie von Sinnlichem und Geiſtigem, in der die Vorausſetzung für alle Anmut liegt.

In der hohen Anmut entſtand die Harmonie des Sinnlichen und Geiſtigen innerhalb der edlen, gehaltreichen, dauerhaften Formen des Endlichen; hier kommt es zu ſolcher Harmonie auf dem Boden der kleinen und feinen Endlichkeiten. Dieſe Geſtaltung des Anmutigen darf den Namen des Lieblichen tragen.

Das Allzu-Endliche.

Die hohe Anmut ſtrebt von dem Allzu-Endlichen weg; das Liebliche dagegen fühlt ſich in den reizenden Vergänglichkeiten und Zerbrechlichkeiten des Lebens wohl. Selbſt die kleinen Schwächen und ſüßen Torheiten des Lebens weiſt es nicht zurück. Daher verbindet ſich das Liebliche ſo oft mit Neckerei und Schelmerei, wie denn beſonders das feine Luſtſpiel reich an lieblichen weiblichen Geſtalten iſt.

Beiſpiele.

Was mit den kleinen und feinen Endlichkeiten gemeint iſt, erſieht man am beſten aus Beiſpielen. Goethes Diſtichenfolge „Der neue Pauſias und ſein Blumenmädchen“ ſtellt die beiden Geſtalten wie auch die ſie verknüpfende Neigung in der Weiſe des Lieblichen dar. Wir bewegen uns auf dem Boden ſchöner Sinnlichkeit, ſeelenvoller Natürlichkeit. Und zwar tritt das Sinnliche und Natürliche nicht in inhaltsſchweren Formen auf, ſondern der Jüngling und ſein Mädchen ergehen ſich in ſinnreichem Spiel mit Blumen und in anderem leichten Liebesgetändel. Beſonders die Liebe iſt, ſoweit ſie ſich in ſinnreichem Scherz, in leichtem Spiel bewegt, ein ergiebiger Boden für Entfaltung des Lieblichen. So iſt es in Goethes Gedicht „Stirbt der Fuchs, ſo gilt der Balg“; ebenſo in ſeinem Gedicht „Wer kauft Liebesgötter?“. In dieſem letzten Gedicht iſt es das loſe Spiel mit den zum Verkauf angebotenen Vögeln, worin ſich die Liebe anmutsvoll nach ihrer leichten Seite äußert. Aber auch ein ſchon tiefer gehendes Gedicht wie das Heidenröslein hält ſich durchaus auf der Stufe des Lieblichen.

Oder man betrachte Eichendorffs Dichtung „Aus dem Leben eines Taugenichts“. Ich will nicht etwa ſagen, daß alle darin vorkommenden Geſtalten liebliche Anmut zeigen, ſondern was uns hier

als Beiſpiel für das Liebliche dienen ſoll, iſt die Art, wie die Erlebniſſe in dieſer Dichtung eintreten, verlaufen und ſich zu einem Kranze ſchlingen. Wir bewegen uns in einer Welt, die voll iſt von Laune, Einfall und Zufall, von dem törichten und flüchtigen Spiel kleiner Endlichkeiten, doch aber geraten wir damit keineswegs in ſinnloſe Nichtigkeit, ſondern in dieſen bunten Gaukeleien des Lebens ſpielen und ſprühen helle Geiſtesfunken, überall blickt und blitzt eine tiefere Ahnung hindurch.

Viel Liebliches findet ſich in Theokrits Idyllen. Wenn Daphnis und Menalkas um die Wette ſingen, ſo bewegen ſich ihre Vorſtellungen in den engen Zuſtändlichkeiten und Erlebniſſen des Hirtendaſeins. Dabei aber werden dieſe unbedeutenden Endlichkeiten überall durch reinen, unſchuldvollen Sinn, vielfach auch durch eine linde Schwärmerei geadelt. Oder man wende ſich zu Catull: auch dieſer iſt ein Meiſter in lieblicher Anmut. Die beiden Gedichtchen an den Lieblingsſperling ſeiner Lesbia ſind Muſterbeiſpiele des Lieblichen. Die Zärtlichkeiten und Neckereien zwiſchen Lesbia und ihrem Vöglein werden vom Dichter nicht als eine leere Nichtigkeit behandelt, ſondern er haucht ihnen etwas von ſinnreicher Innerlichkeit ein. Durch den geiſtreichen Dichter erhalten die flüchtigſten Kleinigkeiten eine zarte Vergeiſtigung.

Liebliches in der Kinderwelt.

Die Kinderwelt bietet reiche Gelegenheit, Liebliches wahrzunehmen. Freilich fällt bei weitem nicht alles, was man ſo im gewöhnlichen Sprechen lieb oder hübſch oder reizend und dergleichen an Kindern nennt, in den Umkreis der lieblichen Anmut. Soll an einem Kinde Lieblichkeit zutage treten, ſo muß einmal die Vorausſetzung erfüllt ſein, daß ſeine äußere Erſcheinung nach ſchöner Seele ausſieht. Im beſonderen aber muß in all dem Kleinen, was das Kind an ſich hat, doch ein gewiſſes Durchſcheinen von feiner geiſtiger Regſamkeit wahrzunehmen ſein. Auf der Berliner Jahrhundertausſtellung des Jahres 1906 konnte man eine große Anzahl lieblicher Kindergeſichter ſehen (von Schick, Kerſting, Krüger, Hübner, Brandes und anderen deutſchen Malern aus der erſten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts).

Scheinbarer Widerſpruch in der derben Anmut.

6. Um das Entſpringen der derben Anmut zu begreifen, muß man ſein Augenmerk auf das Endliche in ſeiner naturſtarken Sinnlichkeit lenken. Ich nehme an: die ſinnliche Seite des Endlichen iſt in urſprünglicher Fülle, Saftigkeit und Gröbe, in urſprünglichem Sichgehenlaſſen vorhanden. Damit iſt, ſo ſcheint es, ein Boden angenommen, der zur Anmut als dem Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem den vollen Gegenſatz bildet. Ein Zuſammenkommen beider Seiten

ſcheint ſonach ausgeſchloſſen zu ſein. Entweder, ſo hat es den Anſchein, muß das Derb-Sinnliche ſeine elementare Natur, ſeine Derbheit, aufgeben, um zur Anmut zu kommen, oder die Anmut als die Vergeiſtigung des Sinnlichen muß das Geiſtige in ihrem Weſen tilgen, alſo ſich ſelber untreu werden, um zur derben Sinnlichkeit zu gelangen. Derbe Anmut ſcheint ein Widerſpruch in ſich ſelber zu ſein.

Löſung des Widerſpruchs.

Näher zugeſehen aber, liegt die Sache doch nicht ſo hart und ausſchließend. Die derbe Sinnlichkeit kann ſich in ihrer Derbheit ermäßigen und, ſoweit ſie ſich hierin ermäßigt, Klarheit und Tiefe, Maß und Feinheit in ſich aufnehmen. Derbheit iſt noch vorhanden, zugleich aber entfaltet ſich in ihr ſeeliſche Regſamkeit. Freilich liegt in der Natur der Sache, daß volle Anmut auf dieſem Boden niemals entſpringen kann. Denn dann müßte das Ungebändigte, Naturwüchſige der Sinnlichkeit — eben das alſo, was ich das Derbe nenne — gänzlich verſchwinden. Die derbe Anmut beſteht ſonach immer nur als Annäherung an die Anmut, als eine Übergangsgeſtaltung. Wir befinden uns auf dem Übergange von der Anmut zu dem Sinnlich-Äſthetiſchen — einer Geſtaltung, von der der nächſte Abſchnitt handeln wird. Doch iſt man berechtigt, von derber Anmut zu ſprechen, ſolange dieſe Übergangsgeſtaltung in die Nähe des Gleichgewichtes von Sinnlichem und Geiſtigem kommt, dieſes Gleichgewicht anklingen läßt, an dieſes Gleichgewicht gemahnt.

Das Reizvolle der derben Anmut.

Und gerade hierin liegt das Reizvolle der derben Anmut. Die Tendenz zum Gleichgewicht von Sinnlichem und Geiſtigem iſt fühlbar vorhanden und auch in erheblichem Grade verwirklicht, zugleich aber drängt ſich das Naturwüchſige bis zu gewiſſem Grade ſiegreich hervor. So liegt hier nicht nur eine Verbindung des Vorzuges der Vergeiſtigung mit dem Vorzug des Naturwüchſigen vor, ſondern es kommt als hauptſächlicher Reiz eben noch dies dazu, daß Gleichgewicht und Ungleichgewicht ſich in der bezeichneten Weiſe paaren. Der ſchöne Zug nach Harmonie tritt hervor, zugleich aber macht die eine Seite in überwiegender Weiſe ihre Rechte geltend. Gerade in dieſer Unausgeglichenheit von Harmonie und Übergewicht liegt das Bewegte, Reiche und eigentümlich Reizvolle der derben Anmut.

Beiſpiele.

Bei Rembrandt findet man manches Beiſpiel für derbe Anmut. So zähle ich die Saskia mit der roten Nelke hierher: die friſche Geſundheit und treuherzige Natürlichkeit, die aus dem Bilde zu uns ſpricht, hat durch die Art, wie der Meiſter ſeinen Gegenſtand behandelt hat, ſoviel ſtarke Urſprünglichkeit in ſich, daß hier nur eine

Annäherung an das Gleichgewicht von Natürlichem und Geiſtigem ſtattfindet. In dem Bilde liegt etwas von einer aus Eigenem blühenden, ſich nach eigenem, ſelbſtherrlichem Behagen gehen laſſenden Natur. Noch ergiebiger an Beiſpielen für das Derb-Anmutige iſt Rubens. Wo er dem Anmutigen zuſtrebt, geſtattet ſeine ganze Behandlungsweiſe nur ſchwer etwas anderes als die Form der derben Anmut. Von den vielen Bildniſſen, die er von ſeiner zweiten Gattin, Helene Fourment, gemalt hat, gehören manche hierher, ſo insbeſondere wohl das in der Sammlung van der Hoop im Amſterdamer Reichsmuſeum befindliche. Strahlende Anmut quillt hier aus lebensfrohem Naturboden hervor. Auch das Bild im Wiener Hofmuſeum, das uns das Chriſtkind mit Johannes und zwei anderen Kindern darſtellt, wird man hierher zählen dürfen. Defregger erhebt ſich zuweilen zu derber Anmut, ſo in dem bekannten Bilde, wo die beiden Schweſtern Sepps erſten Brief leſen.

C. Die holde Anmut.

Weſen der holden Anmut.

7. Zwiſchen der hohen und der lieblichen Anmut liegt die holde Anmut. Nachdem jene beiden Enden gekennzeichnet ſind, ergibt ſich faſt von ſelbſt, was zum Weſen der Mitte gehört.

Die holde Anmut iſt weder von Sehnen nach den beſonders edlen, gehaltstiefen, durchgeiſtigten Formen des Endlichen erfüllt, noch auch hat ſie Vorliebe für das Endliche in ſeiner Kleinheit, Unbedeutendheit und Flüchtigkeit; ſondern ſie hat ihre Wohnung in dem weiten Reich der mittleren, tüchtigen, ſchlichten Endlichkeit. Ihr fehlt der weihevolle Zug nach oben, aber ebenſoſehr das vertrauliche Sicheinlaſſen mit den kleinen Schwächen und ſüßen Flüchtigkeiten des Endlichen. Im Vergleich mit der hohen Anmut hat ſie etwas Schlichtes; im Vergleich mit dem Lieblichen iſt ihr eine vornehme Gehaltenheit eigen. Die ſchöne Seele breitet ſich hier im Endlichen ſo recht als in einer guten, lieben Stätte aus. Sie iſt von der Gewißheit erfüllt, daß das Endliche ein Element iſt, in dem eine Fülle echter Menſchlichkeit gedeihen kann. Wenn die Anmut überhaupt im Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem beſteht, ſo iſt die holde Anmut dieſes Gleichgewicht im höchſten Grade. Hier kommt dieſes Gleichgewicht zu ſeiner vollen Erfüllung.

Dieſes reine Gleichgewicht hat zur Folge, daß ſich dieſe Art der Anmut dem äſthetiſchen Genießen ganz beſonders freundlich zuzuneigen ſcheint. Denn das äſthetiſche Genießen iſt ſelbſt ein gleichſchwebender Zuſtand. Daher empfindet der äſthetiſch Geſtimmte dieſe Art von

Anmut als ihm verwandt, als zu ihm paſſend, als ſich ihm freundlich gebend. So habe ich denn auch für ſie den Namen „holde Anmut“ gewählt.

Beiſpiele. Goethe iſt ein Meiſter der holden Anmut. Die Perſonen in den Wahlverwandtſchaften und im Wilhelm Meiſter ſind zum großen Teil auf den Ton holder Anmut geſtimmt. Beſonders gilt dies von Ottilie, dieſer blumenartigen Seele, und von Thereſe, die im Gegenwärtigen und Nützlichen rein und ſicher waltet. Auch die Art, wie Goethe in dieſen beiden Dichtungen die Ereigniſſe knüpft und ſchlingt, trägt zum großen Teil das Gepräge holder Anmut: es geht ein ſtilles und bedeutſames, freundliches und ſinnreiches Walten durch die Welt dieſer Dichtungen. Dies gilt auch von einem Teil der in die Wanderjahre eingelegten Erzählungen. Von allen Seiten drängen ſich uns bei Goethe weibliche Geſtalten von holder Anmut entgegen: Lotte, Gretchen, Klärchen, Dorothea. Natürlich will ich damit nicht ſagen, daß dieſe Perſonen in allen Lagen holde Anmut zeigen; gehen ſie doch zum Teil in das Tragiſche und Erhabene über. Aber auch manchen männlichen Geſtalten, wie Egmont, wird von Goethe wenigſtens teilweiſe holde Anmut verliehen. Und dann denke man nur an ſeine Lyrik: unzählige Gedichte tragen das Gepräge ſolcher Anmut. Und das Gleiche ſagt man ſich, wenn man ſich Mörikes Gedichte vergegenwärtigt. Aus Grillparzers Dichtungen ſteht mir namentlich Melitta als Vertreterin holder Anmut vor Augen. Leſſing gehört mit Minna von Barnhelm und Recha hierher. Aus Freytags Verlorener Handſchrift mag Ilſe, aus Kellers Grünem Heinrich mag Anna genannt ſein. In Schnitzlers bedeutſamem Roman „Der Weg ins Freie“ wird das Hold-Anmutige durch Anna, die Geliebte Georgs, vertreten. Aus Homer fällt jedermann die holdſelige Nauſikaa ein. Mit dieſen Anführungen will ich nur zeigen, bei wie grundverſchiedenen Dichtern und in wie weit voneinander abliegenden Geſtaltungen der Typus der holden Anmut zu finden iſt. Aus der antiken Bildnerei hebe ich den Apollo Sauroktonos, den Apoxyomenos, die Mediceiſche Venus hervor.

Fließende Unterſchiede. 8. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der Unterſchied zwiſchen hoher und holder und zwiſchen holder und lieblicher Anmut fließender Art iſt. Es gibt genug Geſtalten, bei denen man zweifelhaft ſein kann, ob ſie hohe oder holde, holde oder liebliche Anmut zeigen.

Anmut auf untermenſchlichem Gebiet. In der Natur der Sache liegt es, daß auf den Gebieten des Untermenſchlichen die ſoeben dargelegten Unterſchiede nicht ſo beſtimmt und ſo entwickelt hervortreten wie an menſchlichen Geſtalten. Die

untermenſchlichen Gebilde werden durch ſymboliſch zu verſtehende, in analogem Sinn zu nehmende menſchliche Stimmungen beſeelt. Innerhalb dieſer Stimmungen machen ſich nun zweifellos gleichfalls jene Merkmale geltend, auf denen jene Unterſchiede beruhen: der Zug nach den höheren Formen des Endlichen, das Sichherabneigen zu dem Endlichen der kleinen und flüchtigen Art und das Weilen in den mittleren Gefilden des Endlichen; allein nicht in ſo deutlicher Weiſe wie an menſchlichen Geſtalten. Es wird daher hier ganz beſonders oft dahingeſtellt bleiben müſſen, welcher Anmutstypus jeweilig vorliege.

Doch wird man nicht zweifelhaft ſein, daß ein Veilchen, ein hüpfender Fink, ein ſpielendes Kätzlein, in leiſem Winde zitternde Gräſer zum Lieblichen gehören. Ebenſo können vollblühende Roſen, blühende oder fruchttragende Birnbäume, auf einer Waldwieſe ruhig äſende Rehe den entſchiedenen Eindruck der holden Anmut machen, wenn vielleicht auch in der natürlichen Sprechweiſe nicht gerade der Name „holde Anmut“ gebraucht wird. Manche Bäume, wie Linde, deutſche Pappel, Pinie, haben einen Zug zur hohen Anmut in ſich. Ein auf einem See dahinziehender Schwan kann gleichfalls in der ausgeſprochenen Weiſe des hohen Anmutstypus wirken.

Auf das Anmutige angelegte Kunſtzweige.

9. Es gibt Kunſtzweige, die vorwiegend auf das Anmutige angelegt ſind. Dahin gehört das Lied, und zwar ſowohl nach ſeiner dichteriſchen wie muſikaliſchen Seite; ferner die Blumen-, Früchte- und überhaupt die Stilllebenmalerei; ſodann das Ornament und endlich das ganze Kunſtgewerbe. Für die ſich im Lied austönende Seele beſteht die günſtigſte Bedingung in einer Gemütsverfaſſung, die bei aller Unruhe des Sehnens doch einem ſüßen Gleichgewichte zuſtrebt. Der Sinn des Stilllebens liegt darin, daß in ihm ein Leben atmet, in dem ſinnliches Behagen mit ſeeliſchem Duft vereint iſt. Und was das Kunſtgewerbe angeht, ſo verlaufen Krug, Flaſche, Glas, Leuchter, Möbel, Teppich-, Tapetenmuſter und dergleichen naturgemäß in Linien, in denen ſich überwiegend nicht etwa wilde Leidenſchaft oder einſeitige Geiſtigkeit, ſondern vielmehr ſtilles Leben, harmoniſche Stimmung, freundliches Gleichgewicht der Kräfte ausſpricht. Und das Gleiche gilt vom Ornament. Es iſt daher begreiflich, daß auf dieſen Kunſtgebieten die Anmut mehr als irgend ein anderer äſthetiſcher Typus herrſcht.

Was das Kunſthandwerk betrifft, ſo dürfte der Eindruck des Erhabenen wohl nur unter beſtimmten Umſtänden zuſtande kommen. Häufiger iſt der Fall, daß teils das Üppig-Reiche, teils das Spröde und Harte der Formen alle Anmut ausſchließt. Auch wo die Formen

den Charakter des gesucht Seltsamen tragen, kann die Anmut nicht aufkommen. Allein bei weitem vorherrschend scheint mir trotzdem in allen Reichen des Kunstgewerbes das Anmutige zu sein. Wenn den Gebrauchs- und Schmuckgegenständen, mit denen wir täglich verkehren, die uns in unserem Schaffen und Walten, Genießen und Ruhen umgeben, künstlerisches Leben gegeben werden soll, so wird dies naturgemäß am besten in dem Sinne eines freundlichen, edlen Gleichgewichts zwischen Sinnlichem und Seelenvollem geschehen.

D. Die herbe und die weiche Anmut.

Zwei Möglichkeiten im Verhältnis der schönen Seele zur Form.

10. Unter einem anderen Einteilungsgrunde gliedert sich die herbe und die weiche Anmut heraus. Wir haben hierbei auf das Verhältnis der schönen Seele zur Form zu achten.

Voraussetzung ist der Eindruck, als ob sich die schöne Seele in die Sinnenform freundlich hineinlegte und die Form jene freundlich in sich aufnähme. Von dieser Voraussetzung darf nicht abgegangen werden. Wohl aber läßt sich diese Voraussetzung in verschiedenem Grade erfüllen. Und da heben sich nun zwei äußerste Fälle als besonders charakteristisch heraus. Ein äußerster Fall ist dort vorhanden, wo die schöne Seele sich bei ihrer Hingabe an die Form doch etwas zurückhält, sich bei aller Freundlichkeit doch nur sparsam gibt, nur zögernd aus sich heraustritt. Dies nenne ich die herbe Anmut. Der entgegengesetzte Fall tritt dann ein, wenn die schöne Seele sich in Hingabe an die Form nicht genug tun kann. Sie möchte in das Äußere so leicht und sanft als möglich einfließen, sich an ihre sinnliche Erscheinung ganz dahingeben, sich in sie hineinschmeicheln. Dies ist die weiche Anmut. Dort hat die schöne Seele etwas von spröder Kraft in sich: sie setzt etwas in ihre Selbstheit, Geschlossenheit, Bestimmtheit und kommt so von einer gewissen Scheu, sich zu äußern, sich in die Erscheinung zu übersetzen, nicht völlig los. Hier dagegen ist die Hingebungsbedürftigkeit der schönen Seele in solchem Grade vorhanden, daß sie sich weich und zärtlich in die äußere Erscheinung einschmiegt. Natürlich liegt zwischen der herben und der weichen Anmut ein weites Reich mitten inne, wo die schöne Seele sich in gewöhnlicher, man könnte sagen: normaler Weise, ohne Steigerung ins Spröde oder Zärtliche, äußert. Dieser umfassende mittlere Typus ist schon durch die allgemeine Charakterisierung der Anmut gekennzeichnet. Etwas Besonderes tritt hier nicht dazu.

Die herbe Anmut ist von eigenartigem Reiz. Es ist der Reiz des Verwickelten, Abbiegenden. Gleichgewicht zwischen Sinnlichem und

Seelenvollem iſt da, allein zugleich macht ſich ein gewiſſer Gegenſatz dazu fühlbar: jene Scheu und Sprödigkeit. Die herbe Anmut hat daher, wenn ich ſo ſagen darf, etwas Pikantes. In der weichen Anmut gibt es etwas Entſprechendes nicht.

Ausartung der weichen Anmut.

Bei der weichen Anmut liegt die Gefahr der Ausartung beſonders nahe. Die weiche ſchöne Seele kann leicht dahin kommen, ſich in ihrer Weichheit zu gefallen, ſich an ihr zu erlaben. Sie verſinkt in Kraftloſigkeit und kokettiert mit dieſer. Die weiche Anmut erhält ſo einen ſchwächlichen, lauen Beigeſchmack und wird zur weichlichen, ſüßlichen Anmut. Ich will nun nicht etwa ſagen, daß in allen Fällen weichliche Anmut einen künſtleriſchen Mangel bedeutet. Sie kann überall dort wohlberechtigt ſein, wo der Künſtler unter den Perſonen, die er darſtellt, die eine oder andere als zu ſolchem Anmutstypus gehörig charakteriſieren will. Dann fällt eben das objektive Weſen und Gebaren dieſer beſtimmten dargeſtellten Perſon unter die weichliche Anmut. Wenn dagegen die ganze Darſtellungsweiſe des Künſtlers den Charakter der weichlichen Anmut angenommen hat, dann iſt damit ein künſtleriſcher Mangel bezeichnet.

Die herbe Anmut zeigt keine entſprechende Einſeitigkeit. Denn wenn ſich die Herbheit ſteigert, ſo geht zwar die Anmut verloren; aber es tritt kein äſthetiſcher Mangel ein, ſondern es geht dann die Anmut in einen anderen gleichfalls berechtigten äſthetiſchen Typus über. Wir werden ihn weiterhin unter dem Namen des Herb-Äſthetiſchen kennen lernen.

Beiſpiele aus Kunſtgewerbe.

Wie herbe und weiche Anmut einander gegenüberſtehen, läßt ſich aus gewiſſen Formen des Kunſtgewerbes deutlich erſehen. Wo gotiſche Zierformen den Eindruck des Anmutigen machen, dort liegt die Anmut beſonders gern in der Richtung der Herbheit. Nur ſpröde und an ſich haltend ſcheint ſich die in den Linien waltende Seele zu äußern. Die Zieraten können reichlich und überreichlich vorhanden ſein, und doch kann dieſe ſpröde Art hervortreten. Dagegen wird niemand zweifelhaft ſein, die Linien und Farben des Rokoko der weichen Anmut zuzuzählen; natürlich wofern ſie überhaupt ins Anmutige fallen. Denn ſie können auch den (weiterhin zu behandelnden) Typus des Sinnlich-Schönen an ſich tragen. Beſonders die Kunſt des Porzellans bietet nach Form wie Farbe auf Schritt und Tritt Beiſpiele für weiche Anmut.

Beiſpiele aus der Malerei.

In der Malerei dürften beſonders die Quattrocentiſten heranzuziehen ſein. Wo Filippo Lippi oder Botticelli anmutig ſind, liegt die

Anmut wohl meiſtenteils in der Richtung des Herben. Dagegen hat die ſpätere Bologneſer Schule, etwa Reni, Albani oder Guercino, die Anmut der weichen Art reichlichſt ausgebildet. Ich erinnere etwa an die Venus mit dem Amor in der Dresdener Galerie. Freilich zeigen dieſe Künſtler auch überaus oft das Herabſinken der weichen Anmut ins Schwächliche und Süßliche.

Beiſpiele aus der Dichtung.

Herbe Anmut gibt Shakeſpeare vielen ſeiner weiblichen Geſtalten. Cordelia und Miranda treten uns dabei vielleicht zuerſt vor Augen. Sodann iſt hier Grillparzer mit Nachdruck zu nennen: Hero, Edrita, Eſther, Libuſſa ſind das Gegenteil von weich und zerfließend; ſie haben einen ſtarken Zuſatz von ſehr beſtimmtem Eigenwillen, von ſpröder Abgeſchloſſenheit. Auch viele Gedichte Mörikes haben einen entſchiedenen Zug ins Herbe: man vergegenwärtige ſich etwa die Gedichte „Auf eine Lampe“, „Septembermorgen“ oder das Sonett „Zu viel“. Ein noch herberer Zug tritt hervor, wo Konrad Ferdinand Meyer in ſeinen Gedichten anmutig wird. Weiche, ſüße Anmut in beſtem Sinne findet ſich vielfach in Goethes Jugendlyrik. Dagegen neigt ſich in den ſpäteren Jahren ſeine Lyrik dem Herb-Anmutigen zu; man denke an den Weſt-Öſtlichen Divan. Noch mag als Vertreter weicher Anmut Friedrich Halm im Sohn der Wildnis und in Wildfeuer erwähnt werden. Und Ernſt Schulzes Bezauberte Roſe mag als Beiſpiel für den Übergang der weichen Anmut ins Weichliche dienen.

E. Die zierliche Anmut.

Anmut aus bewußtem Bemühen heraus: ein Widerſpruch.

11. Noch auf eine Schattierung im Anmutigen will ich die Aufmerkſamkeit lenken. Im Gebiete des Erhabenen entſteht, wie wir ſahen (S. 183 f.), das Pathetiſche dadurch, daß das Streben, ſeine Erhabenheit zu ſteigern, an der Erhabenheit weſentlich beteiligt iſt. Kommt, ſo frage ich, auf dem Gebiet der Anmut in entſprechender Weiſe ein Sondertypus zuſtande? Entſpringt eine beſondere Art der Anmut dadurch, daß jemand, deſſen Seele nur in gewiſſem Grade Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem aufweiſt, nach einem höheren Grade ſolchen Gleichgewichtes emporſtrebt? Iſt Anmut überhaupt möglich, wo die ſchöne Seele auch nur teilweiſe zum Ziel bewußten Strebens und Steigerns gemacht wird?

Die Antwort lautet entſchieden verneinend. Bei der Anmut kommt es auf das Gleichgewicht von Sinnlichem und Geiſtigem an. Eben dieſes Gleichgewicht aber würde zugunſten der geiſtigen Hälfte in hohem Grade geſtört, wenn es aus bewußtem Bemühen, aus ab-

ſichtlichem Sichhineinſteigern hervorginge. Es wäre dann eben nicht mehr Gleichgewicht vorhanden. Daher wäre es durchaus unechte Anmut, wenn uns eine Geſtalt gegenübertritt, aus der wir herausfühlen, daß das, was ſie uns als ſchöne Seele zeigen will, dem Bemühen, anmutig zu ſein, entſprungen iſt. Solche Anmut wäre nicht nur in dieſem oder jenem Zuge, ſondern von Grund aus affektiert.

Anmut der bewußtloſen und der bewußten Art.

Soll durch Aufnahme bewußter Steigerung in die Anmut eine berechtigte Art der Anmut entſtehen, ſo könnte dies nur auf anderem Wege geſchehen. Der Kern der Anmut, das Gleichgewicht von Sinnlichem und Geiſtigem, kann nicht zum Ziel bewußten Bemühens gemacht werden. So könnte ſich das bewußte Streben, das abſichtliche Erhöhen nur auf dieſen oder jenen Zug an der anmutigen Erſcheinung erſtrecken. Und in der Tat entſpringt auf dieſem Wege eine beſondere Art der Anmut.

Jetzt ſetze ich voraus: die ſchöne Seele iſt unabſichtlich, ungezwungen, unerkünſtelt vorhanden. Da ſind nun zwei Fälle möglich: entweder hat dieſe Seele von ihrer anmutigen Erſcheinung kein Bewußtſein, oder ihr iſt das Bewußtſein über ſich ſelbſt derart aufgegangen, daß ſie von ihrer Anmut weiß. Im erſten Fall hat die in der Anmut hervortretende Seele etwas Eingehülltes, Traumumfangenes, Blickloſes. Es iſt ihr noch nicht zum Bewußtſein gekommen, was ſie als glückliches Geſchenk der Natur erhalten hat. Man kann in dieſem Fall von Anmut der bewußtloſen Art ſprechen. Ihr ſteht die Anmut der bewußten Art gegenüber. Auch hier iſt das Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem ohne bewußtes Streben und Erhöhen zuſtande gekommen, aber begleitenderweiſe hat ſich zu dieſem Gleichgewicht das Bewußtſein davon geſellt. Die ſchöne Seele weiß von ihrer Harmonie, ihrer Anmut, ihrem Zauber. Dieſes Wiſſen iſt mit der Anmut keineswegs unverträglich. Die ſchöne Seele blickt uns in dieſem Falle aus der anmutigen Erſcheinung mit klar ſehendem Auge an. Die Anmut gehört hier einer höheren Bewußtſeinsſtufe an. Die Anmut beſitzt ſich hier ſelber, freut ſich ihres eigenen Zaubers.

Ein leiſer Zuſatz von Abſicht.

Dieſe Anmut der bewußten Art erfährt nun naturgemäß in ſich ſelbſt eine gewiſſe Weiterentwicklung. Es bleibt nicht dabei, daß ſie ihr eigenes Weſen mit Bewußtſein begleitet, ſondern es wird ſich dazu auch das Streben geſellen, dieſe oder jene Gebärde, Bewegung, Handlung, Rede möglichſt entſprechend der Anmut zu geſtalten. Das Bewußtſein gewinnt einen gewiſſen Einfluß auf die Ausführung der anmutigen Bewegungen. Freilich darf dieſer Einfluß nicht ſo weit gehen,

daß der Charakter des natürlich und unwillkürlich Gewordenen dadurch verdrängt wird, denn dann wäre ja nicht mehr Harmonie von Natürlichem und Geiſtigem vorhanden. Das Weſen der ſchönen Seele wäre verleugnet. Sondern in die Anmutsbewegungen darf von Bewußtſein und Abſicht nur ſoviel einfließen, daß die ungewollte Anmut nur einen Zuſatz von Gewolltheit erhält. Die Einheit von Natürlichem und Geiſtigem bleibt als Grundton beſtehen, nur ein leiſer Einſchlag von Abſicht tritt hinein, nur ein Hauch von leitendem Bewußtſein iſt darüber gebreitet. Es iſt dies freilich keine volle und runde Anmut mehr, ſondern eine gewiſſe Abbiegung von der geraden Bahn der Anmut. Allein ſolche äſthetiſche Seitenzweige und Zwiſchenglieder ſind, wie wir ſchon an ſo vielen Fällen geſehen haben, nicht gering zu achten, vielmehr pflegen ihnen beſonders entzückende Reize eigen zu ſein. So auch der zierlichen Anmut. Denn mit dieſem Namen darf man den jetzt gewonnenen Seitenzweig des Anmutigen benennen. Was an der zierlichen Anmut das Anziehende bildet, das iſt der Reiz des leiſen Hineinſcheinens, des feinen Abbiegens. Wird das Unbewußte in zarter Weiſe von Bewußtſein gewürzt, ſo erregt dies ein ganz beſonderes Wohlgefallen.

Vereinigung von Zierlichkeit und Lieblichkeit.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die zierliche Anmut vorzugsweiſe ſich im Verein mit der lieblichen Anmut entwickelt. Bei der hohen Anmut würde auch ein kleiner Zuſatz von abſichtsvoller Herbeiführung des anmutigen Gepräges empfindlich ſtörend wirken. Das Edle und Gehaltvolle dieſes Anmutstypus läßt eine ſolche pikante Schattierung nicht zu. Dagegen ſtimmt ſie zum Charakter des Lieblichen. Hier weilt der Betrachter auf dem Gebiet der kleinen und feinen Endlichkeiten. Hier läßt man ſich daher auch eine leiſe Abbiegung von der Strenge des Anmutsgepräges gefallen.

Ich habe bisher immer nur Bewegungen im Auge gehabt, um das Weſen der zierlichen Anmut zu entwickeln. Auch die ruhende Geſtalt aber kann zierlich wirken. Denn durch die Einfühlung können auch die ruhenden und feſten Züge der Geſtalt das Ausſehen erhalten, als ob an ihrer Entſtehung eine bewußte Hand leiſe mittätig geweſen wäre. Der Mund, die Naſe, der Bau des ganzen Körpers kann zierlich ſein.

Das Gezierte.

Der Übergang der zierlichen Anmut in das Gezierte liegt auf der Hand. Je mehr das natürlich und ungewollt Gewordene der Anmutsbewegungen verdrängt wird durch überlegtes Herbeiführen der Anmut, um ſo mehr iſt die echte Anmut in einen künſtlichen Erſatz

von Anmut verwandelt. Aus bewußtem Machen und Bemühen kann nur ein naturloſes Zerrbild der Anmut hervorgehen. Auch hier gibt es ſelbſtverſtändlich unzählige Annäherungen. Hat die zierliche Anmut nur Anklänge von Geziertheit, ſo läßt ſich dies noch ertragen. Die ſtärkeren Grade der Geziertheit dagegen gehören zu den äſthetiſch in hohem Grade widrigen Erſcheinungen.

Beiſpiele. Die junge weibliche Welt, wie man ſie in unſerer Geſelligkeit beobachten kann, bietet auf Schritt und Tritt Beiſpiele ſowohl für zierliche Anmut wie für alle Übergänge ins Gezierte hin und ebenſo für dieſes ſelbſt. Am unangenehmſten freilich berührt es, wenn ſich ältliche Damen aus Zwecken der Koketterie in gezierten Gebärden und Reden ergehen. Eine wahre Blütezeit für zierliche Anmut bildet die Kunſt des Rokoko. Man betrachte die Bilder Watteaus, Lancrets, Paters, und man wird, ſoweit überhaupt Anmut und nicht ſinnlich Reizendes in ihnen zu finden iſt, überwiegend Anmut der zierlichen, manchmal auch der ziererifchen Art antreffen. Ein beſonders ergiebiges Gebiet für zierliche Anmut bildet der Tanz, beſonders — man denke an das Menuett — in ſeinen älteren Formen. Hier iſt ſo recht Gelegenheit, um in die naturgewachſene Anmut der Bewegungen erhöhende Abſicht leiſe einfließen zu laſſen.

Auch in den untermenſchlichen Reichen gibt es zierliche Anmut in Fülle. Manche Blüten, Gräſer, Sträuche ſehen ſo aus, als ob eine kunſtvoll waltende Hand Stengel, Blätter, Blütenteile ſo fein und erleſen gebildet und geordnet hätte. Mögen uns Schöllkraut, Akelei, Veilchenſtrauß, das ſogenannte kleine und das große Raſenſtück in Dürers Zeichnungen oder in ähnlicher Wirklichkeit begegnen: zweifellos liegen hier pflanzliche Gebilde von zierlicher Anmut vor. Und jedermann weiß auch, wie reich das Tierleben an zierlicher Anmut iſt. Mörike ſingt mit Recht: „Zierlich iſt des Vogels Tritt im Schnee, Wenn er wandelt auf des Berges Höh.“ Und endlich ſei noch auf das Kunſtgewerbe hingewieſen. Wo an der lieblichen Anmut von Lampen, Leuchtern, Gläſern, Kannen die bedachtſam und ſinnreich wählende, ſetzende und fügende Hand des Künſtlers mit einer gewiſſen Betonung zum Vorſchein kommt, dort wird man von Zierlichkeit ſprechen dürfen. Die Porzellankunſt bietet für das Zierliche ein beſonders reiches Feld.

Steife Zierlichkeit. Zierlichkeit kann ſich auch mit einer gewiſſen Form der herben Anmut verbinden. Das geſchieht in der ſteifen Zierlichkeit. Dieſe kann wegen des ihr innewohnenden Kontraſtes einen eigenartigen

Reiz beſitzen, einen Reiz, der ein wenig ins Komiſche geht. In der älteren deutſchen Lyrik, etwa bei Opitz oder Brockes, wird man eine Fülle von Beiſpielen für dieſe unbeholfene, ſpröde, großväteriſche Zierlichkeit finden. Es ſei dies nur als ein Beiſpiel aus der Mannigfaltigkeit von Verbindungen angeführt, die ſich zwiſchen den hier behandelten durchſchlagenden Typen ergeben. In dieſe unausſchöpfbare Mannigfaltigkeit einzugehen, liegt außerhalb meiner Aufgabe.

Elftes Kapitel.

Das Sinnlich-Äſthetiſche.

A. Das Sinnlich-Äſthetiſche in weiterem und engerem Sinn.

Zwei Reiche rechts und links von der Anmut.

1. Rechts und links von dem Anmutigen liegt je ein großes äſthetiſches Gebiet. Wenn in den anmutsvollen Erſcheinungen eine Seele wohnt, die im Gleichgewichte von Sinnlichem und Geiſtigem lebt, ſo beſteht von vornherein die Erwartung: es werde auch die überwiegend dem Geiſtigen zuſtrebende, ſich vom Sinnlichen wegwendende und nur wenig an ihm teilhabende Seele und ebenſo die überwiegend im Sinnlichen weilende und nur wenig vom Geiſte berührte Seele je ein beſonderes äſthetiſches Reich begründen. Denn menſchlich-bedeutungsvoll iſt nicht nur die Harmonie von Sinnlichkeit und Geiſt, ſondern auch das Überwiegen der einen oder der anderen Seite. Auch wer beiſpielsweiſe an ſeiner Innerlichkeit ſchwer zu tragen hat und mit den Außendingen, mit der Sinnenwelt nicht zurechtkommt, ſtellt einen bedeutungsvollen Typus des Menſchlichen dar. Und ebenſo iſt beiſpielsweiſe der leichte Sinn, der froh im Sonnenglanze der bunten Sinnenwelt gaukelt und ſich um die geiſtigen Beſtrebungen der Menſchheit wenig Sorge macht, als eine charakteriſtiſche Art des Menſchlichen anzuerkennen. So wird daher wohl auch die äſthetiſche Ausgeſtaltung nach beiden Seiten hin eigenartige äſthetiſche Typen ergeben. Rechts — wenn ich ſo ſagen darf — grenzt die Anmut an das Geiſtig-, links an das Sinnlich-Äſthetiſche.

Die einſeitig-ſinnlich gerichtete Seele.

2. Ich betrachte zunächſt das Sinnlich-Äſthetiſche. Da gilt es vor allem, die in dem Sinnlich-Äſthetiſchen zum Ausdruck kommende Seele zu beſchreiben. Dabei verſteht es ſich, wie bei der Anmut, von ſelbſt, daß der ſinnlichen Geſtalt nicht notwendig eine ebenſolche Seele wirklich innewohnen muß. Einer üppig-ſchönen Frau würde man oft arg Unrecht tun, wenn man annähme, daß ſie von üppigen Trieben und Begierden erfüllt ſei. Sondern die Meinung geht nur

dahin, daß die äußere Erſcheinung den Eindruck macht, als ob ihr eine ſinnlich geartete Seele innewohnte. In Hinſicht auf das Untermenſchliche verſteht es ſich erſt recht von ſelbſt, daß das Vorhandenſein der einſeitig-menſchlichen Seele nur in dem Sinne des Als-Ob gemeint ſein kann.

Auf das Sinnliche in der Seele iſt alſo zu achten. Es wird nicht vorausgeſetzt, daß die Seele ſich ganz an das Sinnliche verliere, in ihm untergehe, daß gar nichts von Veredlung, Läuterung, Zügelung zu finden ſei. Dieſer äußerſte Fall kann wohl vorliegen, aber es gehören auch all die anderen Fälle hierher, wo ſich neben dem Sinnlichen geiſtige, ideale Bedürfniſſe in gewiſſem Grade regen, aber von jenem ſtark überwogen werden. Solche Fälle dagegen, wo das Sinnliche nur in beſcheidenem Grade überwiegt, bleiben außer Betracht. Das Sinnliche tritt, ſo ſetzen wir voraus, mit entſchiedener Einſeitigkeit auf.

Verſchiedene Arten der ſinnlichen Seele.

Bei dem Sinnlichen iſt nun an Verſchiedenes zu denken. Einmal gehören die natürlichen Triebe und Neigungen hierher. Der gierig oder auch behaglich Schmauſende, der wüſte oder auch harmlos-frohe Zecher, das kokette Mädchen, die ſich in Liebesgenuß hingebende Frau, der galante Liebhaber, der Wollüſtling, aber ebenſo der Geldgierige, Eitle, Ehrgeizige, Herrſchſüchtige, Furchtſame, Feige — ſie alle zeigen die einen oder anderen natürlichen Triebe und Neigungen in Vorherrſchaft. Aber man hat das Sinnliche auch in der Bedeutung des ſinnlichen Wahrnehmens, des Hingegebenſeins an die äußeren Eindrücke zu nehmen. Wem es an Innenleben mangelt, wer ganz der Außenwelt lebt, wer an der Oberfläche der Dinge hingaukelt, der zeigt gleichfalls entſchiedenes Übergewicht des Sinnlichen. Man hat alſo, das will ich ſagen, an das Sinnliche auf dem Gebiete des Fühlens und Begehrens wie auch des Vorſtellens zu denken.

Innerhalb des Weilens in den ſinnlichen Trieben und Neigungen macht ſich nun ein bedeutſamer Unterſchied bemerkbar. Es kommt auf das Verhältnis zum ſittlichen Bewußtſein, zur Unterſcheidung von Gut und Böſe an. Zum Typus der ſinnlich gearteten Seele gehört nicht nur der Naive, der ſich, ohne ein Bewußtſein von Sünde zu haben, einfach ſeinen lockeren, üppigen Gelüſten überläßt, ſondern auch der Verderbte, der ſeinen Begierden mit dem Bewußtſein der Sünde frönt. Und zwiſchen dieſen beiden Enden liegen weitere verſchiedene Möglichkeiten: in dem unterſittlichen Menſchen kann das Gefühl der Sünde eben aufdämmern, und der auf dem Standpunkt

ſittlichen Erwägens Stehende kann doch zuweilen ſeinen niedrigen Neigungen mit ſolcher Unbekümmertheit nachgehen, als ob er kein Gewiſſen hätte. Alle dieſe Unterſchiede muß man vor Augen haben, wenn man ermeſſen will, welch weiten Umfang der Bereich der ſinnlichen Seele hat. Unter das Sinnlich-Äſthetiſche fallen unterſittliche Naturen wie Carmen bei Mérimée, Rahel in Grillparzers Jüdin, Regine in Sudermanns Katzenſteg; aber auch Schurken wie Jago, Schwächlinge wie Clavigo oder Weislingen, frohſinnig Laſterhafte wie Don Juan bei Mozart.

Endlich muß man bedenken, daß die ſinnliche Seele ſich in Luſt, aber auch in Schmerz ausleben kann. Auch die Buhlerin, die vor Eiferſucht ſich in Qualen verzehrt, auch der Halunke, der beim Einbrechen einen Sturz getan hat und vor Schmerzen wimmert, auch der Säufer, der an ſeinem Laſter zugrunde geht, fallen in den Umkreis unſeres Begriffs. Madame Bovary bei Flaubert gehört nicht nur hierher, inſoweit ſie ihre Wolluſt in Wonne genießt, ſondern auch dort, wo ſie ſich in Qualen windet. Ebenſo gehört es hierher, wenn Zola im Aſſommoir den Untergang des ſäuferiſchen Ehepaars Coupeau ſchildert.

Herausheb. des Sinnlich-Schönen.

3. Man ſieht: das Reich des Sinnlich-Äſthetiſchen umfaßt überaus Verſchiedenes. Ja die Verſchiedenheit iſt eine ſo große, daß die zuſammenhaltende Einheit dagegen zurücktritt. Es fehlt dieſem weiten Reiche an einem beſtimmteren einheitlichen Gepräge. Ein ſolches ergibt ſich erſt dann, wenn man gewiſſe Inhalte ausſcheidet.

Am zweckmäßigſten wird dieſe Ausſcheidung ſo geſchehen, daß nur ſolche Arten der ſinnlichen Seele übrig bleiben, die ſich durch Freude an der Sinnenwelt, durch behagliches und freies Eingehen in die liebe und gute Natur kennzeichnen. Wir wollen alſo alle ſolche ſinnlich-gearteten Seelen ausſcheiden, deren Sinnlichkeit ſich gleichſam nach innen geworfen hat, die ihre Geſinnung, ihre Gedanken, ihre Phantaſie durch häßliche Begierden beflecken und an dieſer inneren Befleckung, an dieſem Herabziehen, Verrohen und Vergiften ihres Inneren ihren Genuß finden, dagegen ein heiteres und freies Eingehen in die volle und reiche Sinnenwelt nicht kennen. Das Sinnlich-Äſthetiſche in engerem Sinne wollen wir ſonach nur dort finden, wo die überwiegende Sinnlichkeit, die an der Geſtalt zum Ausdruck kommt, den Charakter der Freude an der Sinnenwelt hat. Man vergegenwärtige ſich den Geizigen: was an ſeiner Geſtalt zum Ausdruck kommt, iſt ſicherlich nicht heiteres und freies Verweilen in den Reizen der Sinnenwelt, ſondern vielmehr Vergiftung des Gemütes durch ſeine lechzende

Gier, Abſcheu vor den frohen Gütern des Lebens, vielleicht geradezu Askeſe. Oder der Grauſame: ohne Zweifel drückt ſich in ſeiner äußeren Erſcheinung ſeine ſinnlich geartete Seele aus, doch iſt dieſe Sinnlichkeit das volle Gegenteil von freudigem Genießen der Naturgaben, vielmehr trägt ſie den Charakter geſpannteſten Lauerns auf die Schmerzempfindungen des Nebenmenſchen, um daran ſich luſtvoll zu reizen. Und ebenſo würde ſich vom Ehrgeizigen, Habſüchtigen, Speichellecker, Ränkeſchmied, vom teufliſch Boshaften und vielen anderen Typen zeigen laſſen, daß die ſinnliche Seele, die ſich in ihrer äußeren Erſcheinung offenbart, nicht das Gepräge des freudigen Verweilens im Natürlichen und Sinnlichen trägt. Man mißverſtehe mich nicht: natürlich iſt nicht ausgeſchloſſen, daß etwa der Ehrgeizige ſich bei einem Mahle behaglich gehen läßt. Aber wenn er ſo zum prächtigen Schmauſer wird, iſt er dann eben nicht von ſeinem Ehrgeiz erfüllt und getrieben, ſondern er iſt dann ein in die Sinnengenüſſe der Tafel aufgehender Menſch.

Ich will das Sinnlich-Äſthetiſche im engeren Sinne der Einfachheit halber als das Sinnlich-Schöne bezeichnen. Die Berechtigung zu der Verwendung des Wortes „Schön“ finde ich in der Heiterkeit des Sinnlichen, die zu dieſem Typus gehört.

Beiſpiele.

Unter den Meiſtern der italieniſchen Renaiſſance darf etwa Palma Vecchio hervorgehoben werden: er hat, mehr als Tizian, die Neigung, ins Sinnlich-Schöne überzugehen. Man halte ſich nur die Venezianerinnen, die er gemalt, vor Augen, oder auch den heiligen Sebaſtian vom Barbara-Altar. Beide Merkmale finden wir hier vor: das allgemeine wie das beſondere, einmal die vorwiegend dem Sinnlichen ſich zuneigende Seele und ſodann das heitere, lichte Eingehen dieſer Seele in die blühende Natur. Aber ebenſo verhält es ſich trotz aller Verſchiedenheit bei Rubens, ſoweit er hierher gehört. Selbſt ſein in fauniſcher Üppigkeit weitgehendes Bakchanal in der Petersburger Eremitage zeigt jene geforderte Frohheit des Sinnlichen: das Bild ſtrotzt und ſchäumt von urgeſunder tieriſcher Natur. Aus der Dichtung genüge es, auf Rabelais und Boccaccio hinzuweiſen. So verſchieden beide Dichter ſind, ſo ſtimmen ſie doch in dem frohſinnigen Eingehen in die Lebensfülle des Sinnendaſeins überein.

B. Das Sinnlich-Schöne nach ſeinem ſubjektiven Eindruck.

Die ſtarke Betonung des Sinnlich-Angenehmen.

4. Daß das Sinnlich-Schöne ein enger zuſammengehöriges Gebiet iſt als das Sinnlich-Äſthetiſche, zeigt ſich darin, daß es nach ſeiner

Form wie nach ſeinem ſubjektiven Eindruck deutlich einen gemeinſamen Zug aufweiſt. Ich betrachte diesmal den ſubjektiven Eindruck an erſter Stelle.

Wir haben auf das die Geſichts- und Gehörswahrnehmungen begleitende Gefühl des Sinnlich-Angenehmen zu achten. Das Sinnlich-Angenehme macht ſich in der äſthetiſchen Luſt, die das Sinnlich-Schöne hervorruft, in beſonderer Betonung geltend. Ich habe im erſten Bande ausgeführt, daß das Sinnlich-Angenehme mit zu der äſthetiſchen Luſt zu zählen ſei, ſobald nur die Vorausſetzung erfüllt ſei, daß durch die Stärke und Art des Sinnlich-Angenehmen der Forderung der Willenloſigkeit nicht widerſprochen werde (S. 346 ff.). In vielen Fällen nun ſinkt das Sinnlich-Angenehme zur Unmerklichkeit herab. Einer Rembrandtſchen Radierung gegenüber iſt aus der äſthetiſchen Luſt das Sinnlich-Angenehme ſo gut wie ausgeſchaltet. Im Reiche des Sinnlich-Schönen wird umgekehrt das Sehen und Hören in derart ſtarker Betonung von Gefühlen des Sinnlich-Angenehmen begleitet, daß dadurch die äſthetiſche Luſt in fühlbarer Weiſe ſinnlich gefärbt erſcheint. Genauer iſt ſo zu ſagen: das Sinnlich-Angenehme wird hier nicht in die geiſtige Luſt eingeſchmolzen oder aufgehoben, ſondern beſteht in der äſthetiſchen Luſt als eigener, frei gewordener Beſtandteil. In dieſem Sinne läßt ſich von einem Überſchuß des Sinnlich-Angenehmen reden. Dieſes ſtarke Hervortreten des Sinnlich-Angenehmen innerhalb der äſthetiſchen Luſt iſt ein durchſchlagender Zug am Sinnlich-Schönen.

Beiſpiele.

Wir haben dabei zunächſt an das Formen- und Farbenſehen und an das Hören von Geräuſchen und muſikaliſchen Klängen zu denken. Wenn Boucher ſeine nackten Frauen zeichnet mit ihren weichen, ſanft ſchwellenden, wie knochenloſen Leibern, ſo iſt es, ganz abgeſehen von den begleitenden Wolluſtempfindungen, rein ſchon durch die Linien auf ſinnliches Wohlgefühl abgeſehen. Und wo die ſinnliche Schönheit ſich in den Farben äußert, dort ſind dieſe nicht ſo ſehr auf kraftvolle Stimmungsſymbolik, auf entſchiedene Durchgeiſtigung angelegt, als vielmehr darauf berechnet, daß ſich unſer Auge entweder wohlig geſchmeichelt fühlt oder eine ſinnlich erhitzende Wirkung von ihnen ausgeht. Die Farben der Porzellanmalerei bieten reichlich Beiſpiele für das wohlige Schmeicheln. Will man für ſinnlich erhitzende Farbengebung Beiſpiele haben, ſo würde man zahlreiche Bilder von Rubens heranziehen können. Auch Makarts zu gedenken liegt nahe. Das überwiegende Hervortreten des ſinnlich Angenehmen an den

Tönen iſt vor allem an Tanzweiſen wahrzunehmen. Aus den Walzern und Operetten von Johann Strauß dem jüngeren, aus den Operetten von Offenbach und Lecocq iſt jedermann das ſüß Einſchmeichelnde und prickelnd Reizende der Melodien und Harmonien erinnerlich. Aber auch die ungariſchen Tänze von Brahms gehören hierher. Was die Geräuſche anlangt, ſo können das Flüſtern in dem Laub der Bäume, das leiſe Wehen lauer Winde, gewiſſe Tierſtimmen, aus der Ferne hergewehte Rufe unter Umſtänden, etwa an warmen Sommernächten, den charakteriſierten Überſchuß des Angenehmen zuführen.

Die das Sinnlich-Schöne begleitenden angenehmen Lebensempfindungen.

Wie ſchon die angeführten Beiſpiele zeigen, handelt es ſich hierbei nicht nur um den ſinnlich angenehmen Gefühlston, der die Geſichts- und Gehörswahrnehmungen unmittelbar begleitet, ſondern zugleich um allerhand Gemeinempfindungen, die durch die Formen, Farben, Töne geweckt werden und ſinnliche Luſt mit ſich führen. Vor allem kommen dabei Lebensgefühle mit geſchlechtlicher Färbung in Betracht. Ja man darf ſagen, daß das Sinnlich-Schöne in den meiſten Fällen erotiſch geſtimmte Lebensgefühle erweckt. Das Mitklingen des geſchlechtlichen Untergrundes im Betrachter iſt für das Sinnlich-Schöne ganz beſonders charakteriſtiſch. Das wird bei Behandlung der verſchiedenen Arten des Sinnlich-Schönen noch deutlicher werden. Doch gibt es auch andere angenehme Lebensempfindungen, die das Sinnlich-Schöne begleiten: teils Gefühle geſunden Wohlbehagens, teils allerhand ins Krankhafte gehende, aber darum von gewiſſen Naturen nur als um ſo angenehmer empfundene Nervenſchauer. Eine derbe, von geſunder Natur ſtrotzende Bauerndirne kann im Anſchluß an die Geſichtswahrnehmung eine Gemeinempfindung geſunden Behagens erwecken, die mit geſchlechtlicher Erregung rein nichts zu tun hat. Chopin gehört mit vielen ſeiner Werke ins Sinnlich-Schöne (freilich der feinſten Art). Niemand aber wird behaupten wollen, daß wir durch ihn zu geſunden Lebensgefühlen angeregt werden. Das Geſunde iſt für Chopin zu einfach, zu robuſt, zu unintereſſant. So haben denn die von ihm ausſtrömenden Nervenſchauer eine Wendung ins Leidende und Kranke, und dieſer Zuſatz gibt den Erzitterungen der Nerven ihr eigentümlich Weiches und Berückendes.

Die Lebensempfindungen im Sinnlich-Schönen der Dichtung.

Bei dem Sinnlich-Schönen in der Dichtung tritt die Beteiligung der Gemeinempfindungen noch mehr hervor. Die Stelle der ſinnlichen Wahrnehmungen nehmen hier die Phantaſiewahrnehmungen ein. Dichter wie Wieland oder Heinſe veranlaſſen, wo ſie ſchwüle erotiſche Schilderungen geben, unſere Phantaſie zur Vorſtellung verführeriſcher,

ſchwellender, üppiger Formen und vielleicht auch heißer, brennender, ſchmeichelnder Farben. Dieſe Phantaſieanſchauungen haben zweifellos eine ſinnlich angenehme Gefühlsbetonung in derſelben unmittelbaren Weiſe wie die entſprechenden Sinneswahrnehmungen. Aber ebenſo zweifellos iſt es, daß dieſe Gefühlsbetonung bei den Phantaſiebildern erheblich ſchwächer iſt als bei den wirklichen Wahrnehmungen. Dagegen können die erotiſchen Lebensgefühle, die durch ſolche dichteriſche Schilderungen erregt werden, überaus ſtark ſein. So ſehr die Deutlichkeit der Formen und Farben durch den Phantaſiecharakter herabgeſetzt wird, ſo wenig braucht die Lebhaftigkeit der erotiſchen Erregungen und der anderen Gemeinempfindungen darunter zu leiden. Daher hat beim Sinnlich-Schönen in der Dichtung das Sinnlich-Angenehme in viel höherem Grade als in den übrigen Künſten den Charakter von Gemeinempfindungen. Auch die Gehörswahrnehmung der geſprochenen Worte ändert hieran nichts. Denn in dem Wohlklang der Worte kann ſich überhaupt das Sinnlich-Schöne nur in geringem Maße zur Geltung bringen. Es kann ſich dabei etwa um einſchmeichelnd klingende Selbſtlaute oder Mitlaute oder Verbindungen beider handeln; auch der ſüße Wohlklang der Stimme des Sprechenden kann in Frage kommen. Allein eine ſtarke ſinnliche Färbung der äſthetiſchen Luſt an einem Dichtungswerk wird dadurch kaum herbeigeführt.

Anteil der niederen Sinnesempfindungen am Sinnlich-Schönen.

5. Ich habe bisher immer nur geſprochen von den ſich an die Geſichts- und Gehörswahrnehmungen und an die Phantaſie anſchließenden Gefühlen des Sinnlich-Angenehmen. Es iſt hinzuzufügen, daß im Reiche des Sinnlich-Schönen ſich die niederen Sinnesempfindungen, beſonders Gerüche, gern den höheren Sinneswahrnehmungen hinzugeſellen. Ich erinnere an die Erörterungen des erſten Bandes über den äſthetiſchen Wert der niederen Empfindungen (S. 92 ff.). Der Eindruck des Sinnlich-Schönen kommt oft dadurch zuſtande, daß zu dem äſthetiſchen Gegenſtande Gerüche oder etwa Temperaturempfindungen hinzutreten. Die dieſen niederen Empfindungen innewohnende Luſt iſt von beſonders ſtarker ſinnlicher Art. So fließt in den Eindruck des äſthetiſchen Gegenſtandes von dieſer Seite her ein beſonders ausgiebiges Maß ſinnlicher Luſt. Ein üppig riechender Blumenſtrauß, ein nach feinen Parfüms duftendes, warmes Frauengemach, ein Treibhaus mit Blumenpracht ſind Beiſpiele dafür: der Charakter des Sinnlich-Schönen entſteht hier weſentlich mit auf Grund der Geruchs- und Temperaturempfindungen.

Etwas anders liegt die Sache in der Kunſt. Kunſtwerke, die auch durch Geruch, Geſchmack und dergleichen wirkten, ſind ſo gut wie ausgeſchloſſen, wie ich im erſten Band (S. 103 f.) auseinandergeſetzt habe. Dafür aber wird an den Kunſtwerken hinſichtlich der ſinnlichen Schönheit das wirkſam, was ich im erſten Band die „ſinnliche Ergänzung des äſthetiſchen Gegenſtandes“ genannt habe (S. 107 ff.). Hier handelt es ſich darum, daß das Kunſtwerk durch Reproduktionen aus verſchiedenen Sinnesgebieten ergänzt wird. Und da kommt eben bei Kunſtwerken, die den Eindruck des Sinnlich-Schönen hervorbringen, der Fall häufig vor, daß dieſe ergänzenden Reproduktionen den niederen Sinnesgebieten angehören, und daß ſich mit dieſen reproduzierten Empfindungen, trotzdem daß es nur Reproduktionen ſind, doch Gefühle des Sinnlich-Angenehmen verbinden, und daß dieſe ſinnlich-angenehmen Gefühle weſentlich zu dem Eindruck des Sinnlich-Schönen, den das Kunſtwerk macht, beitragen. Weintrauben, Pfirſiche, andere ſüdliche Früchte können mit ſo quellender, faſt triefender Saftigkeit gemalt ſein, daß, wenn freilich auch nicht eine wirkliche Geſchmacksempfindung, ſo doch eine an die reproduzierte Geſchmacksempfindung ſich anſchließende ſinnliche Luſt von dem Betrachter geſpürt wird. Das Gleiche kann hinſichtlich der Geruchsempfindung angeſichts lebenſtrotzend gemalter Blumenfülle der Fall ſein. Rubens hat auf vielen Bildern, wo er üppiges Leben darſtellt, den Eindruck des Üppigen durch Früchte, Blumen, Kranzgewinde erhöht. Hier treten im Betrachter zu den Geſichtseindrücken reproduzierte Geſchmacks- und Geruchsempfindungen und damit zugleich ſinnliche Wohlgefühle hinzu. Ebenſo können Fiſche, Geflügel, Fleiſchwaren ſo überquellend von Natur gemalt werden, daß Geſchmack und Geruch des Betrachters reproduktiv erregt werden und damit zugleich ſinnliche Luſt entſteht. Bei Frans Snyders, Jan Fyt und anderen Niederländern findet man hierfür zahlreiche Beiſpiele. Auch die naturaliſtiſche dichteriſche Schilderung etwa einer Markthalle — man denke nur an Zola — kann ähnliche Wirkungen erzeugen.

Ergänzende Reproduktion.

C. Das Sinnlich-Schöne nach ſeiner Form.

6. Wie prägt ſich nun, ſo frage ich weiter, die ſinnlich-ſchöne Seele in der Form als ſolcher aus? Ich faſſe zuerſt die räumliche Form ins Auge. Einmal entſprechen der ſinnlich-ſchönen Seele weiche, rundliche, wellige, ſchwellende Linien; überhaupt Linien, die in ihrem Verlaufe den Eindruck des Wohligen, ſich Wiegenden, ſich läſſig Ge-

Weiche Linien.

habenden machen; Linien, die etwas ſich uns weich und ſüß Einſchmeichelndes haben. Wieviel ſolche Linien finden ſich nicht auf dem Bilde von Rubens, das uns das Venusfeſt darſtellt, oder auf dem Bilde im Wiener Hofmuſeum, das uns das Chriſtkind mit Johannes und zwei anderen Kindern ſpielend zeigt! Aber man darf dabei nicht bloß an den weiblichen und kindlichen Leib denken; auch für üppig ſchöne Stillleben und Landſchaften ſind ſolche Linien charakteriſtiſch. Man vergegenwärtige ſich etwa den Geſang der Geiſter in Goethes Fauſt: Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben. Er verläuft in lauter ſich neigenden, wiegenden, dehnenden, ſehnenden Linien.

Unruhige Linien.

Aber die der ſinnlich-ſchönen Seele zum Ausdruck dienenden Linien können auch eine weſentlich andere Form haben; ſie können unruhige Beweglichkeit, ein unüberſichtliches Durcheinander, ein an Verwirrung grenzendes Zuviel zeigen. Beſonders eine ins Kleine und Feine gehende Unruhe der Linien, ein Sichverlieren der Grenzen zwiſchen den in Überfülle vorhandenen kleinen und kleinſten Ausgeſtaltungen bildet eine günſtige Bedingung. Wurde vorhin den Sinnen ſanft geſchmeichelt, ſo iſt es jetzt eine aufregende, überſchüttende, wirr bezaubernde Wirkung, die von der Form ausgeht. Eine verführeriſche Schöne, von Spitzen, Bändern, Schleiern, Flittern umwogt, zeigt, was ich meine. Aber ebenſo kann das im Jeſuitenſtil gehaltene Innere einer Kirche (vorausgeſetzt nur, daß man von der erhabenen Seite des Eindrucks abſieht) oder ein im Makartſtil gehaltenes Atelier oder ein uns mit hunderterlei hübſchen Kleinigkeiten überſchüttender Salon als Beiſpiel dienen. Es kann ſich nun damit noch der unruhige Wechſel wirklicher Bewegung verbinden. Ein glanzvoll ausgeſtattetes Ballett führt uns eine wogende, wirbelnde, flimmernde Maſſe von Leibern, Kleidern, Flittern, Lichtern vor Augen. Natürlich kann ſich dieſe Beſchaffenheit der Linien auch mit jener zuerſt genannten in gewiſſem Grade verbinden. Die Art, wie beiſpielsweiſe Lancret in ſeinen Bildern uns die Liebeleien, Tänze, Spiele der vornehmen franzöſiſchen Geſellſchaft vorführt, zeigt beides vereinigt.

Derb-charakteriſtiſche Linien.

Doch können die Linien, in denen ſich die ſinnlich-ſchöne Seele ausſpricht, auch das Gepräge des Derb-Charakteriſtiſchen an ſich tragen. Linien von robuſtem, ungeniertem, ſich in breiter Behaglichkeit ergehendem Verlauf, Linien, die das Gegenteil des Geglätteten und Gebildeten ſind, vermögen gleichfalls einer überwiegend dem Sinnlichen zugewandten Seele zum Ausdruck zu dienen. Gerade einer urgeſunden, ſaftig urſprünglichen Sinnlichkeit geben maſſive, rohe

Formen die beſte Verkörperung. Maler wie Frans Hals, Jan Steen, die beiden Oſtade zeigen, was ich meine. Hier wird den Sinnen weder ſüß geſchmeichelt, noch werden ſie aufgewühlt und betäubt, ſondern ſie werden in geſund-kraftvoller Weiſe in Anſpruch genommen. Hier wird dem Auge und mittelbar den Gemeinempfindungen ſtarke, derbe, aber unverdorbene Nahrung zugeführt. Die Sinne werden hier nicht als Weichlinge, Genüßlinge behandelt, ſondern als Freude empfindend an ehrlicher, wenn auch roher Natur.

Farben.

Ähnlich verhält es ſich mit den Farben. Einmal kommen ſolche Farben und Farbenzuſammenſtellungen in Betracht, die etwas ſich weich Einſchmeichelndes haben. Helle Farbentöne ſind hierfür beſonders geeignet. Man mag an die heiteren, lachenden Blumenfarben des Rokoko denken, wie ſie vor allem in der Porzellankunſt auftreten. Aber ebenſo und noch mehr dienen der ſinnlich-ſchönen Seele ſolche Farben zum Ausdruck, die etwas Heißes, Schweres und Schwüles, Unruhiges und Grelles haben. Hier iſt die ſinnliche Wirkung nicht, wie im erſten Falle, einſchmeichelnder, ſüß verlockender, ſondern aufregender, aufwühlender Art. Dort wurde auf die Oberfläche der Sinnlichkeit gewirkt, hier wird in ſinnliche Tiefen gegriffen. Die Wirkung iſt hier unheimlicher. Gewiſſe Farbentöne von rot, violett, orange und gelb kommen hierbei wohl beſonders in Frage. Sodann aber ſpielt das Glänzen, Blitzen, Glitzern, Schillern, das Wechſeln der Beleuchtung (man denke nur an die Bühnenkünſte in Oper und Ballet) eine große Rolle. Endlich aber kommen als Ausdruck einer überwiegend ſinnlich gerichteten Seele auch Farben von robuſter Geſundheit, von derber Naturwüchſigkeit in Betracht. Höchſt verſchiedenartige Farbengebungen wirken in dieſer Weiſe. Man kann bei Frans Hals ebenſo wie bei Rubens Weiſen in der Wahl und Behandlung der Farben finden, die dem Auge eine ſtarke, aber geſunde Nahrung geben.

Töne.

Auch was die Tonkunſt angeht, dürften drei ähnliche Richtungen zu unterſcheiden ſein. Es gibt Tonfolgen, Harmonien und Rhythmen von ſanft einlullender, ſüß betäubender, ſolche von aufregender, in ſinnliches Fieber verſetzender und ſolche von naturwüchſig ſtimmender, grobe Geſundheit ſpendender Art. Man denke an Carmen: hier ſind die beiden erſten Weiſen der Tongeſtaltung zu finden. In der Muſik zu den Meiſterſingern gibt es viele bedeutſame Strecken, wo ſich Wagner in der dritten Art der Tongeſtaltung ergeht.

Ausartung des Sinnlich-Schönen.

Aus der Natur des Sinnlich-Schönen folgt ohne weiteres, daß die Gefahr, ins Stoffliche zu geraten und ſo die Norm der Willen-

loſigkeit, wie ſie der erſte Band dargelegt hat (S. 501 ff.), zu verletzen, gerade bei dieſem äſthetiſchen Typus beſonders groß iſt. Das betonte Hervortreten der ſinnlichen Luſt, das zu dem Typus des Sinnlich-Schönen gehört, gleitet nur allzu leicht in eine ſo ſtarke ſinnliche Erregung hinüber, daß es dabei zu einem unmittelbaren Losgehen auf die Wirklichkeit kommt. Mit anderen Worten: die für alles äſthetiſche Verhalten geforderte Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls oder, gegenſtändlich ausgedrückt, der Scheincharakter alles Äſthetiſchen wird durch das Sinnlich-Schöne leichter als durch jeden anderen äſthetiſchen Typus beeinträchtigt. Bei Behandlung der verſchiedenen Arten des Sinnlich-Schönen, zu der ich mich jetzt wende, werden dieſe Gefahren und Ausartungen noch deutlicher werden.

D. Das Derbe.

Das Derbe und das Reizende.

7. Soll in das Gebiet des Sinnlich-Schönen Ordnung hineinkommen, ſo müſſen vor allem das Derbe und das Reizende unterſchieden werden. Der Einteilungsgrund iſt von ähnlicher Art wie dort, wo die derbe und die liebliche Anmut einander gegenübergeſtellt werden (S. 214 ff.).

Entweder lebt ſich die ſinnlich-ſchöne Seele naturſtark, urwüchſig, elementar aus. Sie läßt das Sinnliche ſich ſtark und grob ergehen, ſich rückſichtslos und ungeniert gebärden, ſie legt dem Sinnlichen keine Zurückhaltung oder Verfeinerung auf. Was hier im Überſchuß über das Geiſtige auftritt, iſt die frohe Natur in ihrer Roheit und Ungebärdigkeit, in ihrer ſtrotzenden, überquellenden Saftigkeit. Das iſt das Sinnlich-Schöne der derben Art oder kurz das Derbe.

Oder die ſinnlich-ſchöne Seele gibt dem Sinnlichen eine feine und zarte Geſtalt. Das Sinnliche erſcheint hier reizbar und ſtörbar, es ergeht ſich mit Takt und Geſchmack, mit Zurückhaltung und Maß. Hier waltet nicht die Natur in ihrer Urſprünglichkeit, ſondern verfeinert durch Bildung und Kultur. Aber die Sache liegt nicht etwa ſo, daß das Sinnliche hierdurch veredelt und vergeiſtigt würde, ſondern das Sinnliche iſt trotz dieſer Verfeinerung doch im Übergewicht vorhanden. Das heißt: nur oberflächlich, äußerlich, formal iſt an dem Sinnlichen das Geiſtige beteiligt; das Sinnliche iſt beweglicher, nervöſer, empfindlicher geworden, aber das Intereſſe iſt dabei überwiegend auf die Befriedigung der niederen Triebe gerichtet, etwa der Eitelkeit, Gefallſucht, Verliebtheit. Ja gerade dieſe formale Beteiligung des Geiſtigen am Sinnlichen kann es mit ſich bringen, daß das Sinnliche eine kranke,

verderbte, ſündhafte Geſtalt erhält. Dieſe zweite Art des Sinnlich-Schönen nenne ich kurz das Reizende.[1])

Grade der Derbheit.

8. Das Derbe zeigt große Unterſchiede je nach dem Grade der Entfaltung des Sinnlichen. Ich wähle Frans Hals: man vergleiche etwa das Bild im Amſterdamer Reichsmuſeum, auf dem er ſich ſelbſt und ſeine zweite Frau dargeſtellt hat, mit der Amme und dem Kind im Berliner Muſeum, dieſe ſodann mit der Bohémienne im Louvre, dieſe wieder mit dem lauteſpielenden Schalksnarren im Amſterdamer Reichsmuſeum und dieſen endlich mit der Hille Bobbe; und man wird eine ſteigende Zunahme in der Stärke des Sinnlichen finden, ohne aber dabei über die Grenze des Sinnlich-Schönen hinausgeführt zu werden. Oder es werde eine Kirmeß von Teniers mit einer luſtigen Bauerngeſellſchaft oder gar einer Bauernſchlägerei von Adriaen van Oſtade verglichen: zweifellos weiſt dieſer Künſtler eine fühlbare Vergröberung der ſinnlichen Seite auf im Vergleiche mit jenem. Doch iſt das Wort „Vergröberung“ nicht als Tadel gemeint. Oder man halte Rabelais und etwa Claude Tilliers Onkel Benjamin zuſammen: ſtrotzende, ſaftige, urgeſunde Natur lebt in den Geſtalten beider Dichter, aber bei Tillier in verhältnismäßig beſcheidenem Grade, wenn man das unbändige, koloſſale Schwelgen in ſinnlicher Natur bei Rabelais dagegenhält. Aber auch Gottfried Keller gehört etwa mit ſeinem Landvogt von Greifenſee oder mit dem Fähnlein der ſieben Aufrechten in den derben Typus, wiewohl er im Vergleich mit Tilliers Onkel Benjamin eine noch weniger grobe Art des Sinnlichen aufweiſt. Fiſchart, Hans Sachs, Grimmelshauſen, Moſcheroſch — ſie alle zählen zu dem gegenwärtigen Typus. Bei Goethe fallen jedermann Hans Sachſens poetiſche Sendung, das Bruchſtück vom ewigen Juden, die dramatiſchen Jugendſatiren, Hanswurſts Hochzeit, nicht zu vergeſſen: der Urfauſt ein — natürlich nur ſoweit, als nicht Erhabenheit vorliegt. Die naturaliſtiſche Kunſt der letzten Vergangenheit und der Gegenwart geht vorzugsweiſe in der Richtung des Derben. Man mag an Flaubert oder Zola, an Hauptmanns Weber oder Tolſtojs Macht der Finſternis, an Max Liebermann, Wilhelm Trübner oder Ludwig Dettmann denken: überall iſt ein ſtarker Überſchuß roher, ungebärdiger Natur über den Geiſt zu fühlen. Übrigens ſieht man aus vielen unter dieſen Beiſpielen, mögen ſie der

[1]) Nach meinem Sprachgebrauche bedeutet alſo das Wort „Reizend“ keineswegs etwas Wideräſthetiſches, wie beiſpielsweiſe bei SCHOPENHAUER, der das Weſen des Reizenden in das Aufreizen unſeres Willens, in das Herausreißen aus der „reinen Kontemplation“ ſetzt (Die Welt als Wille und Vorſtellung, Band 1, § 40).

bildenden Kunſt oder der Dichtung entnommen ſein, daß das Derbe ſich häufig zugleich in der Richtung des Komiſchen und des Humors bewegt.

Ausartung ins Rohe.

Fällt das Derbe ins Stoffliche herab, ſo entſteht der Typus des Rohen, des Gemeinen. Hier iſt die ſtrotzende, ſaftige Sinnlichkeit ihrer unſchuldigen Frohheit, ihrer Geſundheit völlig entkleidet. So tritt das Sinnliche mit Frechheit und Schamloſigkeit hervor. Wir befinden uns im Gebiete des ekelhaften Unrats. Das Wort Schweinerei iſt hier oft nicht zu entbehren. Die achte Epode des Horaz, wo der ſcheußliche Leib einer lüſternen alten Vettel und die Art ihrer Unzucht beſchrieben werden, mag als Beiſpiel dienen. Die zwölfte Epode ſteht ihr in ekelhafter Unſauberkeit übrigens nicht viel nach.

Untertypus des Üppigen.

9. Aus dem Umfange des Derben hebt ſich ein Untertypus bedeutſam hervor. Ich nenne ihn das Derbe der üppigen Art, kurz das Üppige. Dieſer Typus entſpringt dort, wo die Form den Eindruck macht, daß ſich das Sinnliche in ſeinem naturſtarken Daſein mit ſüßem Genuß ergeht, daß die Natur in Wohlgefühl ſchwelgt. Man betrachte zuerſt einmal die Bauern und Bäuerinnen Adriaen van Oſtades: da fehlt es freilich nicht an ſaftigem ſinnlichen Behagen, wie ſie tanzen, koſen, Karten ſpielen, ſaufen, ſich prügeln. Aber ihre Geſtalten, Köpfe, Mienen, Bewegungen ſind nicht entfernt ſo geartet, daß in ihnen die Natur ihr ſinnliches Vollgefühl zu genießen, ſich in Fülle wohlig auszuleben ſchiene. Man betrachte dagegen etwa den Bauerntanz von Rubens im Prado, ſeine Andromeda in Berlin, ſein Venusfeſt, die Bilder, die er von ſeiner zweiten ſchönen jungen Frau geſchaffen, und man erhält einen ganz anderen Eindruck. Hier geht von den Formen der Schein aus, als ob die Natur wonnig und feſtlich in ihrer Fülle ſchwelgte und ſelig in ihr Leben hervorquölle. Dieſer Eindruck kann ſich bis dahin ſteigern, daß die Natur ſich trunken und frech zu gebärden ſcheint. So iſt es etwa in dem Bakchanal des Rubens in der Ermitage zu Petersburg.

Das Lockende und Verlockende am Üppigen.

Damit iſt zugleich das weitere Merkmal gegeben, daß vom Üppigen etwas Lockendes ausgeht. Das Üppige ſchmeichelt ſich in die Sinne des Betrachters ein, läßt den Betrachter fühlen, wie ſüß es ſein müſſe, ſolch ein wonniges Schwelgen in ſtarker Natur mitzugenießen. Dabei iſt aber nicht nötig, daß von dem üppigen Gegenſtande die Abſicht des Verlockens ausgeht. Dies kann der Fall ſein und kommt tatſächlich überaus häufig vor. Aller buhleriſchen Schönheit haftet dieſer Zug handgreiflich an. Aber auch wo eine üppige Schöne die Augen auf ſich lenken, ein gewiſſes prickelndes Wohlgefallen erregen will, ohne

darum ſchon an Verführung zu denken, iſt das Üppige in dieſer Zuſpitzung vorhanden. Aber es kann auch die ganze Art des Künſtlers derart ſein, daß er, wo er Üppiges darſtellt, es überall mit der Betonung des Verlockenwollens ausſtattet. In dieſem Fall tritt an die Stelle rein künſtleriſcher Wirkung nur zu leicht ſtoffliche Erregung. Sobald nämlich dieſes Verlockenwollen mehr als ein leiſer Zuſatz zur künſtleriſchen Wirkung iſt, ſobald es ſich mit Betonung geltend macht, ſobald es ſich dahin ſteigert, daß man fühlt, der Künſtler wolle die Sinne gierig ſtimmen, Wolluſtwünſche wecken, dem Betrachter oder Leſer es in ſchwüler Erotik wohl ſein laſſen: dann iſt der Künſtler zum gemeinen Schmeichler und Kitzler herabgeſunken. Wenn Dichter wie Bahr, Hartleben, Bierbaum Wolluſtſzenen ſchildern, ſo hat man nur zu oft den Eindruck, daß ſie ihre Freude daran haben, die Sinne der Leſer ſtofflich zu reizen. Doch notwendig gefordert iſt, wie geſagt, die Abſicht des Verlockens keineswegs. Das Üppig-Schöne kann ſich auch in voller Selbſtverſtändlichkeit geben. Es geht in dieſem Falle objektiv wohl Lockung von ihm aus, aber ohne daß die Abſicht des Verlockens da wäre. Das Üppig-Schöne ſtellt ſich hier ſchlicht und unbefangen wie ein einfaches Stück Natur dar.

Das Üppige in den verſchiedenen Künſten.

Das Üppige iſt ein überaus verbreiteter Typus. Dies hängt vor allem damit zuſammen, daß in den darſtellenden Künſten die Geſchlechtsliebe einen ſehr breiten Raum einnimmt und in der Dichtkunſt geradezu den bei weitem bevorzugteſten Gegenſtand bildet, und daß die Geſchlechtsliebe ihrer Natur nach leicht zu üppiger Behandlung auffordert. Viel weniger häufig iſt das Üppige in Baukunſt und Kunſtgewerbe zu finden. Soll hier der Eindruck des Üppigen entſtehen, ſo müſſen Formen und Farben ſo geartet ſein, daß ſich in ihnen Lebensrauſch, Lebenstrunkenheit, Vollſein von ſchwellender Natur ausdrückt. Am nächſten liegt es, an die Dekoration und Möbelausſtattung von Wohnräumen oder Prunkſälen zu denken. Wer die Säle des Schloſſes zu Verſailles durchſchreitet, findet Entfaltung des Üppigen auf Schritt und Tritt. Sehr oft verbindet ſich hier, wie in allen anderen Künſten, das Prächtig-Erhabene mit dem Üppigen. Dem Prachtvollen iſt nicht nur das Merkmal der Überfülle, ſondern auch das des Sinnereizenden weſentlich (S. 170 f.). Kein Wunder daher, wenn ſich auf dem Boden dieſes Erhabenheitstypus das Üppige leicht entfaltet. Ich erinnere an Wagners Muſik zum Venusberg im Tannhäuſer, beſonders an die für die Aufführung in Paris im Jahre 1861 neu komponierte Szene: hier liegt ein ausgezeichnetes Beiſpiel bakchantiſcher Muſik auf dem Boden des

Prachtvoll-Erhabenen vor. Die erotiſchen Triebe des Menſchen erſcheinen zu koloſſalem Rauſche geſteigert.

In der Dichtung findet ſich Üppig-Schönes natürlich auch bei ſolchen Dichtern, deren Stil keineswegs nach dieſer Richtung geht; dann nämlich, wenn der Perſon, die ſie darſtellen, ein üppiges Weſen gegeben wird. So hat Schiller in der Gräfin Julia, in Lady Milford, in der Fürſtin Eboli, in Iſabeau weibliche Geſtalten üppiger Art geſchaffen. Aus Shakeſpeare ſind die Reden Julias, wo ſie ſich zu Beginn der zweiten Szene des dritten Aufzugs ihrem Romeo entgegenſehnt, oder das Wechſelgeſpräch zwiſchen Lorenzo und Jeſſica zu Beginn des fünften Aufzuges im Kaufmann von Venedig naheliegende Beiſpiele. Und zwar verbindet ſich hier mit dem Üppigen leiſe Schalkhaftigkeit. Von einer ganz anderen Art von Üppigkeit ſind die Worte Gloſters, wo er am Sarge König Heinrichs um die Liebesgunſt der Prinzeſſin Anna buhlt. Aus Kellers Grünem Heinrich gehört die Geſtalt der Judith hierher.

Üppige Dichtungen entſtehen vor allem dort, wo ein Dichter dahinterſteht, der von Naturkraft ſtrotzt und in der quellenden Saftigkeit der Natur zu ſchwelgen liebt. So iſt es in Heinſes Ardinghello, in Klingers Simſone Griſaldo, in gewiſſem Grade in Friedrich Schlegels Lucinde. Aus der neueſten Literatur können Richard Dehmels Zwei Menſchen erwähnt werden. Dagegen zähle ich Dichtungen wie Flauberts Madame Bovary, Zolas Nana, Daudets Sappho nicht hierher. Denn bei aller ſchwülen Erotik, die hier herrſcht, machen dieſe Dichtungen doch nicht den Eindruck, als ob ſich in ihnen eine ſich in ſüßer Luſt genießende ſtarke Natur ausſpräche. Man merkt viel zu ſehr, daß dieſe Dichtungen Abſchreckendes, Häßliches ſchildern wollen.

E. Das Reizende.

Stellung des Sinnlichen im Reizenden.

10. Dem Derben ſteht das Reizende gegenüber. Trägt dort das Sinnliche den Charakter des Urſprünglichen und der Natur, ſo hier des Verfeinerten und der Kultur. Lebt ſich dort das Sinnliche voll und ſtark aus, unbekümmert, im Gefühl des ſelbſtverſtändlichen Rechtes der Natur, ſo zeigt es hier Geſchmack für das Zarte und Andeutende, dagegen Abneigung gegen das Robuſte und Brutale. Die Unterſchiedsempfindlichkeit iſt hier eine weit feinere als dort. Das Sinnliche betätigt ſich hier in leicht ſtörbarer, verwöhnter Art.

Wie aber ſchon vorhin hervorgehoben wurde, bedeutet dies nur eine rein formale Beteiligung des Geiſtes. Vorausſetzung iſt vielmehr

hier wie bei der Derbheit das fühlbare Überwiegen des Sinnlichen. Von einer Veredlung, Läuterung des Sinnlichen durch ideale Intereſſen iſt keine Rede. Der Geiſt dient hier nur dazu, das Sinnliche empfindlicher zu machen, die Feinſchmeckerei des Sinnlichen zu erhöhen, den ſinnlichen Genuß zu verwickeln, zu würzen, zu pointieren. Die Sinnlichkeit kann daher hier von ganz beſonders vergifteter Art ſein.

Hiermit iſt unmittelbar gegeben, daß dieſe Art des Sinnlich-Schönen immer etwas Lockendes an ſich trägt. Es iſt daher auch für ſie der Name des Reizenden gewählt worden. Es geht hier — anders als beim Derben — in jedem Falle auf die Sinne des Betrachters eine Wirkung im Sinne des Gefangennehmens aus. Die Sinnlichkeit des Betrachters fühlt ſich zur ſüßen Beteiligung eingeladen. Hierin liegt, daß das Reizende leicht in ſtoffliche Wirkung verfällt. Beſonders ſobald der Betrachter herausfühlt, es ſei in geſchlechtlicher Hinſicht auf Berückung, Umnebelung, Betäubung, Berauſchung abgeſehen, iſt der Künſtler auf den Abweg grober Stofflichkeit geraten.

Das Reizende der naiven und der koketten Art.

Ich ſagte: alles Reizende hat etwas Lockendes an ſich. Damit iſt nun aber keineswegs gemeint, daß von jeder reizenden Erſcheinung die Abſicht des Verlockens ausgehe. Es gibt Reizendes, das ſelbſtverſtändlich, rein durch ſeine Natur, im Reizenden lebt, das weit entfernt davon iſt, Überlegung und Erfindung darauf zu verwenden, wie am beſten die Perſonen, auf die es abgeſehen iſt, gekitzelt und entzündet werden können. Es gibt ein Reizendes von verhältnismäßig naiver Art. Ihm ſteht das Reizende der koketten Art gegenüber: es will gefallen, und zwar vor allem in geſchlechtlichem Sinne gefallen. Demgemäß wendet die reizende Geſtalt verſchiedene Künſte an, um das geſchlechtliche Gefallen auf ſich zu lenken. Und entſprechend der verfeinerten Natur des Reizenden tragen die Künſte der Koketterie vor allem den Charakter des Halben, Durchſcheinenden, Verhüllten oder genauer: der Einheit von Verhüllen und Andeuten. Die Koketterie im eigentlichen Sinn gibt ſich das Ausſehen der Natur, der Unſchuld, aber nur zu dem Zwecke, um durch dieſen Schein hindurch vielmehr die Abſicht, geſchlechtlich zu gefallen, hervorblicken zu laſſen. Die Harmloſigkeit und Einfalt hebt ſich, indem ſie zum Vorſchein kommt, ſofort in die fein berechnete Kunſt geſchlechtlichen Reizens auf; und gerade dieſe Einheit von Verhüllen und Durchblickenlaſſen, von Natur und Abſicht gibt der Koketterie ihr Gefährliches und ſichert ihr den Erfolg. In der Unbefangenheit verbirgt ſich die Ausſicht auf ſüßes

Gewähren; in dem bewußtloſen Blühen verſteckt ſich die leiſe Aufmunterung, an der Blüte gierig zu naſchen.

Grobſtoffliche Wirkung.

Das Kokett-Reizende braucht keineswegs grobſtofflich zu wirken. Goethes Philine, Grillparzers Jüdin, Frou-Frou in dem bekannten Stück von Meilhac und Halévy, Roſine im Barbier von Sevilla, die Gräfin und Suſanna in Figaros Hochzeit, Lola in der Cavalleria Ruſticana, Nedda in den Bajazzi ſind zweifellos Vertreterinnen des Kokett-Reizenden. Aber von einem Herausfallen aus der rein künſtleriſchen Wirkung iſt keine Rede. Doch kann bei dem Kokett-Reizenden ſehr leicht die Sinnenreizung ſo ſtark werden, daß die Freiheit der künſtleriſchen Stimmung unmöglich gemacht wird. Eine kokette Dirne, die jemanden verführen will, regt entweder ſeine Sinne auf oder ruft Unwille und Abſcheu in ihm hervor: in beiden Fällen iſt künſtleriſches Verhalten unmöglich. Was die Kunſt angeht, ſo entſpringt grobſtoffliche Wirkung dann, wenn die Abſicht des Künſtlers herausgefühlt wird, durch die Art, wie er das Kokett-Reizende darſtellt, begehrlich zu ſtimmen. Die Operette liefert hierfür unzählige Beiſpiele. Übrigens iſt darauf zu achten, daß, wie ich im erſten Bande (S. 519) ausgeführt habe, auch ſchon der Schein einer ſolchen beim Künſtler vorhandenen Abſicht genügt, um die künſtleriſche Wirkung zu zerſtören.

Beiſpiele aus der bildenden Kunſt.

11. Das Reizende iſt, ſowohl im guten Sinne wie auch in ſeiner Ausartung ins Grobſtoffliche, in der Kunſtentwicklung aller Zeiten zu finden. Aus der griechiſchen Bildnerei fällt uns etwa die Gruppe von Eros und Pſyche im Kapitoliniſchen Muſeum oder die ſogenannte Esquiliniſche Venus ein. In beiden Fällen iſt ein Überſchuß des Sinnlichen über das Seeliſche vorhanden, und zwar iſt das Sinnliche von jener kulturverfeinerten und reizbaren Art, wie dies als Charakter des Reizenden beſchrieben wurde. Und denken wir an die Fürſtin Paolina Borgheſe, wie ſie Canova als Venus dargeſtellt hat, oder an die Friesreliefs der badenden Nymphen von Girardon im Parke von Verſailles, ſo liegen gleichfalls die Merkmale des Reizenden augenſcheinlich vor. Die Porzellankunſt des achtzehnten Jahrhunderts mit ihren Schäfern und Schäferinnen, feinen Kavalieren und koketten Damen, ſpielenden Amoretten und badenden Nymphen ſteht vorwiegend unter dem Zeichen des Reizenden. Wenn man Watteau etwa mit Jean-Baptiſte-Joſeph Pater vergleicht, ſo findet man, daß bei dieſem das Reizende weit mehr die Neigung hat, ſtofflich-erotiſche Reizungen hervorzurufen, als bei jenem. Ich denke etwa an zwei im Beſitze des deutſchen Kaiſers befindliche Bilder, die badende Mädchen darſtellen: hier ſind die

Stellungen der halbentblößten Mädchen ſichtlich ſo gewählt, daß lüſterne Regungen erweckt werden ſollen. Und das Gleiche findet man bei Boucher. Man vergleiche etwa ſeine Leda mit dem Schwan in der Galerie zu Glasgow mit demſelben Gegenſtand, wie ihn Correggio dargeſtellt hat: um wie viel mehr hat das Sinnliche bei jenem einen ſchmeichleriſch verführenden Charakter. Und die Zeichnungen nackter Frauen von Boucher, wie ſie durch die in Wien erſchienenen „Handzeichnungen alter Meiſter“ zugänglich gemacht worden ſind, zeigen das Reizende in geradezu aufdringlicher Weiſe nach der Seite des geſchlechtlich Erregenwollens entwickelt.

Beiſpiele aus der Dichtung.

Aus dem Umkreis der Alten erſcheint mir Propertius in vielen ſeiner Elegien ſo recht als ein Dichter des Reizenden, und zwar in gutem Sinne. Das Sinnliche iſt dem Dichter in ſeiner Liebe zu Cynthia ein Selbſtverſtändliches; aber es iſt veredelt durch gebildeten Geſchmack. Nirgends läßt ſich das Sinnliche als ſtarken Naturlaut vernehmen; vielmehr ſind alle Gefühle des Dichters durch feingebildete Reflexion, durch mannigfach ſpiegelnde und ſchmückende Phantaſie hindurchgegangen. Die ſinnliche Seite hat hier in hohem Grade jene Empfindlichkeit, Beweglichkeit, Durchbildung, wie ſie das Eigentümliche des Reizenden ausmacht. Zuweilen übrigens reicht Propertius in das Gebiet der Anmut hinein; denn ſeine Liebe vertieft ſich manchmal derart, daß jenes für die Anmut charakteriſtiſche Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Seeliſchem entſteht. Ebenſo iſt Ovid ein Meiſter im Reizenden, doch zeigen ſeine Schilderungen, beſonders in der Ars amatoria, ſehr häufig das Vergnügen des Dichters am Erregen lüſterner Gefühle, am Vergiften der Seele des Leſers. Aus Catullus können die beiden Gedichtchen von den hundert, tauſend und unzähligen Küſſen als Beiſpiele für das Reizende im hübſcheſten Sinne gelten. Eine ganz beſonders ergiebige Quelle für das Reizende in gutem wie in ſchlimmem Sinne iſt Boccaccio. Schon die von hellem, ſpielendem Verſtand beziehungsreich durchſetzte Art des Erzählens gibt den Geſchichten des Decamerone eine in hohem Grad formal durchgebildete Sinnlichkeit. Selbſt in den erotiſch-gewürzteſten, zotigſten Geſchichten iſt dieſes für das Reizende beſtehende Erfordernis erfüllt. Freilich iſt in überaus zahlreichen Fällen der erotiſche Inhalt von ſo maſſiver Art, daß die künſtleriſche Wirkung aufs äußerſte verunreinigt wird. Auch in ſolchen Fällen wirkt ja die heitere Selbſtverſtändlichkeit und grenzenloſe Unbekümmertheit, mit der der geſchlechtliche Vorgang erſtrebt und ausgeübt wird, in milderndem Sinne. Und mit dieſer Haltung diesſeits

von Gut und Böſe verbindet ſich eine ergötzlich komiſche Behandlung der erotiſchen Verwicklungen und wirkt gleichfalls entlaſtend. Allein der erotiſche Unflat iſt oft von derart ſchamloſer Art, daß trotzdem eine maſſiv ſtoffliche Wirkung übrig bleibt.

F. Das Blühende und das Elegante.

Die mittlere Stellung des Blühenden.

12. Jetzt gilt es noch, der Mitte zwiſchen der derben und der reizenden Art des Sinnlich-Schönen die Blicke zuzuwenden. Daß es eine ſolche mittlere Geſtaltung geben muß, liegt in der Natur der Sache.

Ich nehme an: die ſinnlich gerichtete Seele lebt ſich, wie im Derb-Schönen, nach der ſinnlichen Seite geſund, unbefangen und freudig aus. Allein dieſer geſunden, ſaftigen, ſich mit Wohlgefühl genießenden Sinnlichkeit fehlt, ſo nehme ich im Gegenſatze zum Derb-Schönen an, die Betonung des Urwüchſigen und Strotzenden. Die ſinnliche Seele geht nicht ins Ungeſchlachte, Rohe und Tieriſche. Vielmehr iſt der Art, wie ſie ſich ſinnlich auslebt, ein gewiſſes Gefühl für Maß und Form, ein gewiſſer Geſchmack für Reinheit und edle Natur eigentümlich. Nach dieſer Seite beſteht ſonach Annäherung an das Sinnlich-Schöne der reizenden Art. Ich nenne dieſen äſthetiſchen Typus das Blühende oder Blühend-Schöne. Dieſer Name erſcheint mir als paſſend, weil das unbefangene, glückliche, maßvolle Sichausleben einer geſunden Natur ſo recht als Blühen bezeichnet werden kann.

Das Blühende läßt ſich auch von der holden Anmut aus gewinnen. Denkt man ſich an der holden Anmut die ſinnliche Seite wachſend, naturvoller werdend, ſo erhält man die blühende Schönheit. Wie in der holden Anmut, ſo breitet ſich auch hier die Seele im Sinnlichen wie in einem guten lieben Elemente aus. Das Glücksgefühl iſt hier von ähnlicher Reinheit wie dort. Nur iſt hier das Gleichgewicht zugunſten der ſinnlichen Seite verſchoben.

Beiſpiele.

Rubens iſt ein Boden, auf dem ſich zuweilen blühende Schönheit entwickelt. Es iſt dies dort der Fall, wo ſich bei ihm die freudige, ſchwellende Naturkraft in maßvollen Grenzen hält. Wenn ich die weiblichen Köpfe von Rubens durchgehe, die in den ſchon einige Male erwähnten „Handzeichnungen alter Meiſter“ enthalten ſind, ſo finde ich mindeſtens vier darunter, die mit aller Entſchiedenheit den Typus des Blühend-Schönen zeigen, wie ich ihn beſchrieben habe.

Kein ſo günſtiger Boden für die blühende Schönheit iſt van Dyck. In ſeinen Bildniſſen iſt zu viel verfeinerter Geiſt, zu viel vornehme

Bildung; es fehlt ſeiner Sinnlichkeit das unbefangene Blühen. Nach meinem Eindruck liegen ſehr viele Bildniſſe van Dycks zwiſchen dem Anmutigen und Reizenden. Der ſtrahlenden, ſiegesbewußten Sinnlichkeit iſt eine ebenſo leuchtende, ſelbſtbewußte Geiſtigkeit zugeſellt. Eine feine, vornehme Kultur ſpricht nach beiden Seiten aus dieſen Bildniſſen.

Aus der antiken Bildnerei gehört mancher Dionyſos, mancher Eros, manche Muſe zum Blühend-Schönen. Durchſchreitet man die Skulpturen-Sammlung des Vatikan, ſo empfängt man von zahlreichen Geſtalten dieſen Eindruck. Beſonders reich an blühender Schönheit ſind die Venezianer. Palma Vecchio, Bordone, Pordenone und andere treten uns in den Bilderſammlungen ſehr oft als Maler des Blühend-Schönen entgegen. Es liegt in der Natur der Sache, daß das Blühend-Schöne oft ein Herabſinken der hohen oder holden Anmut ins Oberflächliche bedeutet. Wir erwarten eine anmutsvolle Veredlung des Sinnlichen, allein es wird uns nur behagliches Sichergehen im Sinnlichen geboten. Was bei Raffael oder Tizian anmutvolle Beſeelung war, wird bei vielen Nachahmern zu bloß blühender Schönheit. Die bekannte büßende Magdalena von Battoni iſt, während man eine verinnerlichte Geſtalt erwartet, nur eine ſich ihrer leiblichen Reize erfreuende Schönheit.

Das Berechtigte der blühenden Schönheit.

Aber die blühende Schönheit iſt an ſich ein durchaus berechtigter äſthetiſcher Typus. Es kommt nur darauf an, daß er meiſterlich behandelt wird und am rechten Platze erſcheint. Aus dem Reiche der Dichtung mag Arioſt als hervorragender Beleg hierfür gelten. Die Welt Arioſts mit ihrer Überfülle von tapferen und galanten Abenteuern zeigt eine ſo heitere, farbenreiche, lebens- und liebesfrohe Oberfläche, daß unter der Gewalt dieſes Zaubers der Mangel an Seele und Tiefe nicht als künſtleriſcher Mangel empfunden wird. Aber auch ganz anders geartete Dichter gefallen ſich im Typus der blühenden Schönheit. Schillers Glocke zum Beiſpiel zeigt, ſoweit ſie nicht ins Erhabene greift, einen Stil, der in gewiſſem Grade die Färbung der blühenden Schönheit trägt. Ebenſo kann an ſeinen Jüngling am Bache erinnert werden. Auch in ſeinen Romanzen trägt vieles das Gepräge des Blühend-Schönen. Und ebenſo findet man bei Tieck wie bei Freiligrath, bei Uhland wie bei Geibel zahlreiche Beiſpiele. Ich denke etwa an Freiligraths Gedicht „Der Blumen Rache“ oder an Geibels Gedicht „Traumkönig und ſein Lieb“. Die Prägung dieſer Gedichte zeigt das Bedürfnis des Dichters, den Vorgängen und Gefühlen, die er ausdrücken

will, eine überwiegend in wohlgebildeter und zugleich geſunder, naturfroher Sinnlichkeit lebende Geſtaltung zu geben.

Das Elegante.

13. Dem Reizenden und Blühenden verwandt iſt das Elegante. Es ſtellt eine Verringerung an äſthetiſchem Wert im Vergleich zu jenen beiden Typen dar.

Auch im Eleganten ſpricht ſich ein Seeliſches von einſeitig ſinnlicher Richtung aus, und die Sinnlichkeit zeigt, wie im Reizenden und Blühenden, eine kultivierte Haltung. Aber dieſe kultivierte Sinnlichkeit iſt weder, wie im Blühenden, zugleich geſunde, unbefangene, frohe Natur; noch auch iſt ſie von jener unterſchiedsempfindlichen, beweglichen, ſprühenden Art, wie ſie das Reizende zeigt. Vielmehr trägt das Sinnliche der eleganten Erſcheinung den Charakter abgeſchliffener Vornehmheit, weltläufiger Glätte, ſpielender und zugleich haarſcharfer Formenbeherrſchung. Im Hintergrunde ſteht die vornehme äſthetiſch angehauchte Geſelligkeit: aus ihrem Boden entſpringt ein Typus des Menſchlichen, der ſich durch zurückhaltende und zugleich glänzende, durch abgemeſſene und doch leichte Haltung kennzeichnet. Das Elegante ſieht nach Äußerlichkeit, Konvention, Mode und Salon aus. Es fehlt ſowohl die Geiſtesbeweglichkeit des Reizenden wie die Naturgeſundheit des Blühenden. Das Elegante iſt ſeelenloſer und naturloſer.

Das Minderwertige und das Berechtigte der Eleganz.

Daher will man immer eine gewiſſe künſtleriſche Minderwertigkeit bezeichnen, wenn man von einem Künſtler ſagt: ſein Vorzug beſtehe in ſeiner eleganten Art, ſein Geſtalten zeige überall Eleganz. Unter den Bildnismalern der Gegenwart findet man ſehr viele, deren Beſtes in ihrer eleganten, ſalonmäßigen Art beſteht. Dagegen hat das Elegante ſelbſtverſtändlich ſeine volle Berechtigung als Charakter der von dem Künſtler dargeſtellten Geſtalten. Die elegante Weltdame, der elegante Stutzer gehören als unentbehrliche Typen zu der Welt, die den Schauplatz unzähliger Luſtſpiele, Romane und dergleichen bildet. Wenn der Dichter das Elegante ſolcher Geſtalten meiſterlich herauszuarbeiten verſteht, ſo iſt dies in ungeſchmälerter Weiſe als ein künſtleriſcher Vorzug anzuſehen. So kann natürlich auch ein Bildnismaler mit Vorliebe Herren und Damen der eleganten Welt malen, ohne darum in den Stil bloßer Eleganz zu verfallen. Ich erinnere an Reynolds oder Gainsborough, an Herkomer, an Friedrich Auguſt Kaulbach.

Auch muß man bedenken, daß die elegante Erſcheinung nicht notwendig in Eleganz aufgehen muß. Es kann beiſpielsweiſe auch

ein geiſtreicher oder willensgewaltiger Mann, eine feinfühlende oder gutherzige Frau eine elegante Haltung haben. Dann führt eben die äußere Erſcheinung eine doppelte Sprache: ihre Züge zeigen teilweiſe Eleganz, teilweiſe gewiſſe bedeutſame Eigenſchaften des Geiſtes und Gemütes. Eine ähnliche Bemerkung könnte gelegentlich eines jeden Typus gemacht werden. Nur drängt ſich ein ſolcher Hinweis gerade hier beſonders auf.

Zwölftes Kapitel.

Das Geiſtig-Äſthetiſche.

A. Der ſubjektive Eindruck des Geiſtig-Äſthetiſchen.

Die einſeitig-geiſtig gerichtete Seele.

1. Wir wenden uns jetzt vom Anmutigen aus nach der entgegengeſetzten Seite hin. Wir laſſen in der ſchönen Seele jetzt die geiſtige Hälfte zunehmen, derart, daß ein überwiegend vergeiſtigter Typus, ein einſeitiger Innerlichkeitsmenſch entſteht. Sinne, Triebe, Neigungen zeigen ſpärliche und ſchwächliche Entwicklung, vielleicht geradezu Verkümmerung. Auf der Innenwelt liegt das Schwergewicht, die Naturgrundlage erſcheint als vernachläſſigt, geſchwächt, unterdrückt, entrechtet, kurz als wenig oder ſchlecht gediehen.

Wir gehen alſo, wie im vorigen Falle, ins entſchieden Einſeitige hinein. Solche Geſtaltungen bleiben beiſeite, wo der Geiſt in maßvoller Weiſe herrſcht, und wo er daher das Sinnliche in fühlbarem Grade zu ſeinem Rechte kommen läßt. Alſo die ſittlich durchgebildete Seele etwa, die auch den ſinnlichen Bedürfniſſen eine kräftige Entfaltung gönnt, dabei aber immer die Herrſchaft des Sittlichen aufrecht hält, fällt nicht in den Umkreis deſſen, was uns hier intereſſiert.

Wir haben dabei zu denken an all die mannigfaltigen Richtungen, in denen ſich das Einſeitig-Geiſtige kundtun kann. Es ſteht uns der rauhe Asket vor Augen, der ſein Fleiſch kreuzigt und alle Genüſſe verdammt; der ſanfte Schwärmer, der nur leiſe die Erde berührt und ſich in Sehnſucht nach ſeligen Gefilden verzehrt; aber ebenſo der vertrocknete Gelehrte, der nur in der Welt ſeiner Bücher haust und die leiblichen Bedürfniſſe wie eine Laſt empfindet; und auch der melancholiſche Grübler, der in ſeinem Innern wühlt und in der Welt ein Fremdling iſt; und nicht minder der lyriſche Jüngling, der unbeholfen und errötend den Lockungen des Lebens gegenüberſteht. Es gehört hierher jedes Innere, deſſen Überfülle nur ſtockend und gehemmt zutage tritt, das ſich als zu keuſch, zu heilig und zu tief empfindet, als daß es ſich nach außen offenbaren könnte; jedes Innere,

das an harter Verſchloſſenheit ſeiner Schätze leidet. Ebenſo gehören hierher alle ſchwernehmenden Naturen, die an allen Eindrücken tief und lange zehren, die viel Zeit brauchen, um Enttäuſchungen und Kränkungen zu verarbeiten und zu überwinden, alle Naturen, die mit ſich nicht fertig werden, die ſich beſtändig in Unzufriedenheit mit ſich ſelber herumwerfen, die ſich in ihre Zwieſpältigkeiten zu vertiefen lieben, die an ſich und dem Leben leiden.

Auf Einfühlung der einſeitig-geiſtigen Seele kommt es an.

Fragt man nun nach der äſthetiſchen Geſtaltung, die ſich auf Grund der einſeitig-geiſtig gerichteten Seele ergibt, ſo hat man natürlich nicht nur an ſolche Fälle zu denken, wo dieſe Seele das innere Weſen der äſthetiſch betrachteten menſchlichen Geſtalt bildet. Sondern es iſt hier, ähnlich wie beim Anmutigen und Sinnlich-Äſthetiſchen, zu bedenken, daß auch ſolche menſchliche Geſtalten hierher gehören, die, ganz abgeſehen davon, ob und inwieweit ihr Charakter jenem einſeitig-geiſtigen Typus entſpricht, durch gewiſſe Linien ihrer äußeren Erſcheinung und Gewandung, durch gewiſſe Farben und Beleuchtungen, die hieran hervortreten, zur Einfühlung von Stimmungen und Strebungen einſeitig-geiſtiger Art auffordern. Und beſonders wird auch hier wieder, ſoweit die Kunſt in Frage kommt, die künſtleriſche Behandlungsweiſe daraufhin anzuſehen ſein, ob ſie zur Einfühlung einſeitig-geiſtiger Stimmungen und Strebungen Anlaß gibt. Und ſelbſtverſtändlich kommt auch hier das ganze weite Reich des Untermenſchlichen in Frage. Auch in Landſchaften kann eine nach der geiſtigen Seite entwickelte Seele zu walten ſcheinen. In beſonderem Grade iſt das Reich der Töne fähig, uns vergeiſtigte Schönheit genießen zu laſſen.

Auch daran möchte ich hier ausdrücklich erinnern, daß, wenn von der äſthetiſchen Ausgeſtaltung der überwiegend geiſtig-entwickelten Seele die Rede ſein ſoll, der Überſchuß der Geiſtigkeit und das Zurücktreten des Sinnlichen in der Tat auch in der äußeren Erſcheinung zutage treten muß. Wenn die Seele eines religiöſen Schwärmers durch einen komiſchen Zufall in dem Körper eines Falſtaff oder eines Herkules wohnt, ſo kommt die überwiegende Geiſtigkeit beſtenfalls nur als hindurchſcheinend durch eine mit ihr im Widerſpruch ſtehende Sinnlichkeit zur Wahrnehmung. Wenn Ibſens Frau vom Meere ihre Darſtellerin in einer plumpen fetten Perſon findet, ſo ſtört dies die Verkörperung der in Phantaſie und Wahn einſeitig lebenden Seele in hohem Grade.

Subjektiver Eindruck: dürftige Erregung unſerer Sinnlichkeit.

2. Ich frage, wie im vorigen Falle (S. 232), zunächſt nach dem ſubjektiven Eindruck, der durch die Verleiblichung der überwiegend geiſtigen Seele erweckt wird.

Wenn ſich der ſubjektive Eindruck der ſinnlichen Schönheit durch Betonung des Sinnlich-Angenehmen kennzeichnete, ſo läßt ſich vermuten, daß dem Äſthetiſchen der überwiegend geiſtigen Art ein empfindlicher Mangel an ſinnlicher Färbung entſprechen werde. In welcher Sinnenform ſich auch die überwiegend geiſtige Seele offenbaren mag: in jedem Falle muß ſich an der Sinnenform eine gewiſſe Unkräftigkeit, Magerkeit, Kargheit, Dünne, Armut, eine gewiſſe Hemmung der geſunden, vollen Natur fühlbar machen. Fülle und Blüte der Natur wäre ſchlechtweg unpaſſend. Das Geiſtig-Äſthetiſche muß in ſeiner äußeren Erſcheinung Sprödigkeit, wo nicht gar Widerwilligkeit der Natur, Mangel an Lebensfriſche und Lebensreichtum zeigen. Nur ſtockendes, geſchwächtes, leidendes Leben iſt es, was ſich in den Linien, Farben, Tönen, kurz in der Sinnenform des Geiſtig-Äſthetiſchen äußert. Oder pſychologiſch ausgedrückt: unſere Sinnlichkeit wird in verhältnismäßig unentwickelter Art erregt.

Unluſt: kein notwendiges Element.

Doch iſt damit keineswegs geſagt, daß der Eindruck des Geiſtig-Äſthetiſchen ſich auf Unluſt aufbaue. Der gekennzeichnete Mangel an Sinnlichkeit, Natur und Leben kann eine Unluſtfärbung des Eindrucks im Gefolge haben, allein notwendig iſt dies nicht. Es iſt ja nicht ſo, daß wir überall volle, quellende Natur erwarteten und daher jedesmal, ſobald wir eine geringe Entwicklung der Natur wahrnehmen, enttäuſcht würden. Das magere, bleiche, leidende Geſicht eines Schwärmers wird vielleicht, wenn ich es das erſte Mal ſehe, eine gewiſſe Unluſt erwecken. Ich habe vielleicht doch etwas mehr Geſundheit erwartet, auch miſcht ſich möglicherweiſe Mitleid ein. Allein bei den folgenden Malen kann auch die leiſeſte Spur von Unluſt wegfallen. So braucht auch eine mit nur dürftigen Reizen ausgeſtattete Wald- oder Heidegegend nicht im mindeſten irgend ein Mißvergnügen zu erwecken. Pſychologiſch ausgedrückt: die verhältnismäßig unentwickelte Art der Erregung unſerer Sinnlichkeit wird nicht notwendig als Mangel empfunden. Es wird alſo wohl, ähnlich wie beim Erhabenen, das Richtige ſein, ſo zu urteilen: der ſubjektive Eindruck des Geiſtig-Äſthetiſchen kann von Unluſt gefärbt ſein, aber weſentlich iſt dies für ihn keineswegs.

An der dürftigen Sinnlichkeit tritt als Kontraſt der Überſchuß des Geiſtigen hervor.

Knüpft ſich nun auch nicht notwendig Unluſt an die verhältnismäßig unentwickelte ſinnliche Seite des Geiſtig-Äſthetiſchen, ſo wirkt dieſe geringe Entwicklung doch im Sinne eines Kontraſtes. Denn in der gehemmten Sinnlichkeit des Gegenſtandes tut ſich gerade das Übergewicht ſeiner Geiſtigkeit, der Überſchuß an Innerlichkeit, Idealität

und Tiefe kund. Gerade in der Kargheit, Dürftigkeit, Dünne, Zurückgebliebenheit der Sinnenform bricht die Fülle und Überfülle des Geiſtigen hervor. Der Überſchuß des Geiſtigen hebt ſich an der ſpröden und unergiebigen Sinnenform. So liegt auf jenem Überſchuß der Ton des Kontraſtes. Oder pſychologiſch ausgedrückt: wir werden von dem überwiegenden geiſtigen Gehalt des Gegenſtandes um ſo ſtärker berührt, in je unentwickelterem Maße unſere Sinnlichkeit erregt wird. Je dürftiger die ſinnliche Seite unſeres Weſens in Anſpruch genommen wird, um ſo ſtärker berührt uns die überſchießende Geiſtigkeit, um ſo lebhafter alſo iſt die geiſtige Luſt. Auf jener dürftigen Erregung unſerer Sinnlichkeit trägt ſich um ſo ſtärker die geiſtige Befriedigung auf.

Ungleichmäßige Erregung unſeres Gefühls.

Dem Geiſtig-Äſthetiſchen entſpricht alſo eine ungleichmäßige Erregung unſeres Gefühls. Der ſubjektive Eindruck des Anmutigen zeichnet ſich durch eine Gleichmäßigkeit aus, wie ſie ſonſt nirgends auf äſthetiſchem Gebiete zu finden iſt. Sinnliches und Geiſtiges, Natürliches und Ideales gehen hier zu reinem Einklang zuſammen. Im Sinnlich-Schönen liegt der Ton auf dem Sinnlich-Angenehmen. Und zwar ſind es beſonders Lebensgefühle ſinnlicher Art, wodurch in dem Eindruck des Sinnlich-Schönen das Gleichgewicht verſchoben wird. Umgekehrt verhält es ſich beim Geiſtig-Äſthetiſchen: hier ruht im ſubjektiven Eindruck das Übergewicht auf der geiſtigen Seite, auf der Befriedigung des ideal gerichteten Teiles unſeres Selbſtes.

Beiſpiele.

3. Ein beſonders ergiebiges Feld für das Geiſtig-Äſthetiſche bietet Rembrandt. Man muß an ſolche Bilder denken, wo die ſinnliche Seite der Perſonen und Dinge dürftiger, ärmlicher, verwahrloſter Art iſt, und wo ſo recht das Gegenteil von freudiger Farbenpracht, ein verhältnismäßig eintöniges, zurückhaltendes Helldunkel vorliegt. Man mag ſich etwa die Jünger zu Emaus im Louvre oder die Viſion Daniels im Berliner Muſeum vor Augen halten. Wie bricht hier nicht in uns in fühlbarem Kontraſte zu der verhältnismäßig dürftig erregten Sinnlichkeit tiefe geiſtige Befriedigung hervor! Man darf mich nur nicht mißverſtehen. Ich will nicht etwa ſagen, daß die innerliche Ergriffenheit, die durch ſolche Bilder in dem Betrachter entſteht, rein geiſtig vermittelt wird. Sie geht natürlich gleichfalls von der ſinnlichen Seite der gemalten Perſonen und Dinge aus. Die Sinnenform — nach Geſtalt wie Farbe — iſt hier eben von der Art, daß gerade in dem Ärmlichen, Dürftigen, Kargen die Glut und Tiefe des Geiſtes zur Offenbarung kommt. In noch höherem Grade als ſeine Gemälde

können dies feine Radierungen zeigen. Ich erinnere an die Große Kreuzabnahme, die Kreuzabnahme mit der Fackel, an die Drei Kreuze, an den Tod der Maria. Die Geſtalten ſind von dürftig und ſchlecht entwickelter Sinnlichkeit, auch die künſtleriſchen Mittel der Darſtellung ſind das Gegenteil von Blühend, Schmeichelnd, vielmehr haben ſie etwas Karges und Sprödes. Um ſo mehr aber erreicht der Künſtler auf dieſem Wege das überwältigende Hindurchbrechen einer überragenden myſtiſchen Innerlichkeit. Und dasſelbe gilt von ſeinen Zeichnungen. Auch Dürers Art gehört in gewiſſer Weiſe hierher. Wo die Sinnlichkeit, die ſich in ſeinen Geſtalten ausſpricht, in fühlbarem Grade etwas Gehemmtes, Stockendes hat und ſo recht im Gegenſatz zu dem geſunden und glücklichen Erguß ſinnlichen Lebens ſteht, fällt er, falls dieſe gehemmte, ſtockende Sinnenſeite zugleich das Nichtherauskönnen der ſtarken, ernſten, ſpröden Innerlichkeit bedeutet, unter den hier behandelten Typus. Viele ſeiner Mariengeſtalten — Gemälde, Stiche, Holzſchnitte, Zeichnungen — tragen das bezeichnete Gepräge. Jeder feinfühlige Betrachter wird merken, wie in ihm die Quelle geiſtiger Luſt gerade im Kontraſt zu den harten, gebrochenen Linien um ſo ſtärker ſpringt. Natürlich darf man ſich durch überſtarke Muskeln und Fettlagen oder durch die gedrängte Fülle von Engeln, Menſchen, Tieren, Dingen auf kleinem Raume nicht beirren laſſen und meinen, daß ſich hierin notwendig eine blühende, freie, glückliche Sinnlichkeit äußere. Es kommt auf die Art der Formung, auf die Linien, ſodann auf die Farben an, und da kann, auch wenn, wie etwa in Dürers ſogenanntem Herkules, in ſeinem Meerwunder oder in ſeiner Adam und Eva darſtellenden Zeichnung aus dem Jahre 1510, das Beſtreben ſichtlich vorhanden iſt, das Sinnliche in ſtark auftragender, naturaliſtiſcher Weiſe auszugeſtalten, dennoch dieſe übertriebene Sinnlichkeit den Charakter des Unflüſſigen, Unfreien, Gebrochenen tragen.

B. Die Sinnenform des Geiſtig-Äſthetiſchen.

Mehrere Möglichkeiten.

4. In welchen Eigentümlichkeiten der Form äußert ſich nun, ſo frage ich jetzt, die nach der ſinnlichen Seite wenig, nach der Seite des Geiſtes überwiegend entwickelte Seele? Es läßt ſich hier ebenſowenig, wie beim Sinnlich-Schönen, ein einziger Formentypus hinſtellen, vielmehr ergeben ſich mehrere Möglichkeiten. Auch hier denke ich zunächſt an die räumlichen Formen als ſolche.

Karge Linien.

Einmal entſprechen der überwiegend geiſtig gerichteten Seele ſolche Linien, in denen ſich eine karge, ſparſame, ſpröde Natur zum

Ausdruck bringt, eine Natur, die ſich nicht reich und freigebig ergießt und dahinſchenkt, ſondern zurückhält, ſtockt und zögert. Die Linien des Geiſtig-Äſthetiſchen zeigen daher Neigung zur Einförmigkeit, ſie ſind wenig gegliedert oder mager oder ungelenk oder ſchüchtern. Bald paßt mehr der eine, bald mehr der andere Ausdruck. Und wenn ſie Mannigfaltigkeit, ausgiebige Gliederung oder Aufgeworfenheit oder losfahrende Art zeigen, ſo fehlt doch geſunde Fülle, edle Freiheit, ſichere Vornehmheit. Es ſind eben Linien, in denen ſich eine dürftige und gehemmte Natur äußert.

Zarte Linien.

Aber es kann ſich auch ganz anders verhalten. Die Linien können äußerſte Zartheit, krankhafte Verfeinerung zeigen. Sie können ſo verlaufen, als ob das Körperliche bis auf ein geringſtes Maß von Körperlichkeit herabgeſetzt, bis zu Duft und Durchſichtigkeit verdünnt worden wäre. Ich erinnere etwa an gewiſſe Bilder von Perugino: das Leibliche erſcheint bis zu leidender Zartheit verflüchtigt. Man ſieht ſonach, wie verſchiedene Möglichkeiten es gibt, in denen die der einſeitig-geiſtigen Seele zum Ausdruck dienenden Linien verlaufen können.

Dieſe Verſchiedenartigkeit äußert ſich auch hinſichtlich des Verhältniſſes zu dem Formſchönen und Charakteriſtiſchen. In den zuerſt bezeichneten Fällen gehören die dem Geiſtig-Äſthetiſchen entſprechenden Linien dem Charakteriſtiſchen an. Allein man braucht etwa nur an Perugino zu denken, um ſich zu ſagen, daß ſie auch unter das Formſchöne fallen können. Denn auch die Durchgeiſtigung und Verflüchtigung des Sinnlichen gehört hierher. Die ſolcher Verflüchtigung entſprechenden Linien aber können mit voller Entſchiedenheit das Gepräge des Formſchönen tragen. Die Kunſt der Nazarener und der Präraffaeliten iſt voll von Geſtalten, die in den Bereich des Geiſtig-Äſthetiſchen fallen. Man fühlt: es iſt dringend nötig, in die Gliederung des Geiſtig-Äſthetiſchen einzutreten. Erſt dann wird es möglich ſein, deutlicher zu überſehen, welche Eigentümlichkeiten der Formgeſtaltung dem Geiſtig-Äſthetiſchen entſprechen.

Das Geiſtig-Äſthetiſche in der Dichtung.

Auch auf die Phantaſielinien, in denen ſich das Geiſtig-Äſthetiſche innerhalb der Dichtung ausſpricht, läßt ſich das Geſagte übertragen. Hebbel beiſpielsweiſe gehört, beſonders mit ſolchen Dichtungen wie Judith oder Herodes und Mariamne, zu den Dichtern des Geiſtig-Äſthetiſchen. Hebbel geſtaltet nicht fließend und frei; ſondern in ſtockendem Ringen, in keuchender Arbeit kommen die Schätze eines tiefen und reichen Inneren ans Tageslicht. Wenn wir Hebbel leſen, erleben wir in unſerer Phantaſie kein Blühen, kein Fließen, kein

Schweben; der Dichter nimmt uns nicht auf ſeine Flügel, um uns in ſeligem Auf und Nieder dahinzutragen. Sondern wir bewegen uns in mühſamen, gewalttätigen, zurückdrängenden, gebrochenen Linien. Dies ſage ich nicht als Tadel, ſondern ich charakteriſiere nur die Phantaſiebewegungen, zu denen uns ein Dichter veranlaßt, der ſeinen ungeheuren Überſchuß an Geiſt nur ſchwer ans Tageslicht zu fördern, ſeine tiefverſenkte und ſpröde-eingeſchloſſene Innerlichkeit nur in hartem Ringen in Sinnenform zu bringen vermag. Oder es ſei an die Edda erinnert. Eine Überfülle kühner, geheimnisreicher Tiefe ringt nach Ausdruck; karg, ſtoßweiſe, gebrochen, und gerade darum um ſo leidenſchaftlicher, bricht die eingekerkerte Innerlichkeit hervor. Natürlich ſehe ich dabei von den erhabenen Stellen und überhaupt von der erhabenen Seite des Eindrucks ab. Ganz anders äußert ſich das Geiſtig-Äſthetiſche etwa bei Jean Paul. Solche Geſtalten wie Guſtav, Amandus, Beate in der Unſichtbaren Loge verlaufen in durchſcheinenden, ſanften Linien, in dünner, verduftender Sinnlichkeit. Das Sinnliche iſt vor lauter Jenſeitsſehnſucht ätheriſch geworden. Ähnlich ſteht es mit den Geſtalten in Hölderlins Hyperion, in Novalis Ofterdingen.

Farben und Töne im Geiſtig-Äſthetiſchen.

Was die Farben betrifft, ſo kommen dünne, ſchwächliche, durchſcheinende Farben der Eigenart des Geiſtig-Äſthetiſchen entgegen. Aber auch eintönige oder doch hinſichtlich der Verſchiedenheit der Töne fühlbar zurückhaltende Farben ſind dieſem Eindruck günſtig. Ebenſo ſtimmt es zum Eindruck des Geiſtig-Äſthetiſchen, wenn die Farben nach Lebhaftigkeit, Sättigung, Leuchtkraft, Glanz in fühlbarem Grade ſparſam und ſpröde gehalten ſind. Man ſieht, daß auch hinſichtlich der Farben verſchiedene Möglichkeiten vorliegen, den Eindruck des Geiſtig-Äſthetiſchen hervorzubringen. Natürlich wirkt eine ſichtbare Erſcheinung um ſo mehr in der Richtung des Geiſtig-Äſthetiſchen, wenn nicht nur die Farben, ſondern mit ihnen vereint auch die Linien eine hierfür günſtige Beſchaffenheit aufweiſen. Umgekehrt wird der Eindruck des Geiſtig-Äſthetiſchen geſchwächt, wenn entweder nur die Farben oder nur die Linien auf dieſen Typus angelegt ſind und in dem erſten Falle die Linien, in dem zweiten die Farben dieſen Eindruck nicht unterſtützen oder ihm geradezu entgegenwirken.

Ähnliches würde über die Eigentümlichkeit der Töne zu ſagen ſein. Doch glaube ich, daß auf dem Gebiete der Tonkunſt der Typus des Geiſtig-Äſthetiſchen ſich bei weitem nicht ſo deutlich hervorhebt wie in dem Reiche der ſichtbaren Geſtalten und in der Dichtkunſt.

C. Das Karge.

Das Karge und das Zarte.

5. Durch das über die Form des Geiſtig-Äſthetiſchen Geſagte ſind die Anhaltspunkte für die Gliederung dieſer äſthetiſchen Hauptgeſtalt gegeben. Ich ſtelle das Geiſtig-Äſthetiſche der kargen Art dem Geiſtig-Äſthetiſchen mit zartem Gepräge gegenüber. In abgekürztem Ausdruck ſpreche ich von dem Kargen und dem Zarten. Das Zarte dürfte man auch als das Geiſtig-Schöne bezeichnen.

Weſen des Kargen.

In beiden Fällen iſt eine tief und innig entwickelte Innerlichkeit vorhanden. In dem erſten Falle hält ſich dieſes Innenleben in ſich zurück; es tritt nicht frei und voll heraus. Die Sinnenform, in der es ſich äußert, entſpricht nicht ſeiner Fülle; die Sinnenform zeigt Kargheit, Spärlichkeit, Sprödigkeit. Man ſieht der Sinnenform deutlich an, daß das Innere ſich zurückhält, ſich nicht offen und leicht an ſie hingibt, ſondern weſentlich in ſich eingeſchloſſen bleibt.

Zwei Möglichkeiten.

Bald liegt nun die Sache mehr ſo, daß die Innerlichkeit ſich nicht hingeben, nicht öffnen, nicht verſinnlichen will. Sie ſchätzt das Äußere gering, ſie zieht ſich von ihm zurück. Sie will in ihrer Tiefe eingeſchloſſen bleiben. Sie will durch das Sinnliche nur hindurchſcheinen. Die Seele fühlt ihre Innerlichkeit als zu tief und geiſtig, als daß ihr das Äußere genügen könnte. So äußert ſie ſich denn ſparſam und ſpröde.

Bald verhält es ſich ſo, daß die Innerlichkeit wohl heraus möchte, aber nicht heraus kann. Sie vermag ſich nur zögernd, ſtockend zu äußern, ſie vermag nur bruchſtückweiſe, ſtoßweiſe ans Tageslicht zu treten. Die Seele fühlt wohl den Drang, ſich zu offenbaren, allein ſie iſt zu unbeholfen, zu ſchüchtern, zu unfrei, um dies in vollem, leichtem Fluſſe tun zu können. In dem erſten Unterfall trägt die Form mehr das Gepräge des Spärlichen, zuweilen ſogar des Dürftigen und Ärmlichen (lauter Kennzeichnungen, die nicht als Tadel gelten wollen). Der zweite Unterfall charakteriſiert ſich mehr durch Formen unfreigebundener, gehemmter, ſtockender Art. Doch laſſen ſich beide Unterarten — dies liegt in der Natur der Sache — nicht ſtreng auseinanderhalten.

Überwiegend innerliche Charaktere.

6. Sucht man nach Beiſpielen für das Äſthetiſche der kargen Art, ſo wird man vielleicht zuerſt an ſolche Charaktere in Dichtungen denken, die vor lauter Innerlichkeit das Sinnliche beargwöhnen, mißachten, fliehen, oder die vor lauter ſpröder Keuſchheit nur ſtockend aus ſich herauszutreten vermögen, oder die ihre überwiegende Innerlichkeit dahin bringt, daß ſie ſich dem Leben und der Wirklichkeit

nicht gewachſen zeigen. Leander in Grillparzers Hero wurde ſchon erwähnt. Unter den Geſtalten des Nibelungenliedes gehören die mit innerer Tiefe ausgeſtatteten hierher: ſo beſonders Hagen, Siegfried, Kriemhilde, Brünhilde. Richard Wagner hat in Parſifal, dem reinen Toren, eine Geſtalt geſchaffen, deren inbrünſtige Tiefe immer nur ſo hervorbricht, daß man fühlt: was er ſagt, iſt nur ein Stammeln im Vergleich zu dem, was an unbeſchreiblichen Heiligtümern in ſeinem Innern verſchloſſen liegt. Von Jean Pauls Geſtalten ſind Siebenkäs und Leibgeber-Schoppe hervorragende Beiſpiele. Um zu einem rechten Gegenſatz zu greifen, reihe ich den Fuhrmann Henſchel an: Hauptmann hat dieſem Mann eine bei aller Einfalt und Gedankenarmut gewaltig arbeitende Innerlichkeit gegeben, die ſich nur mühſam hervorringt. Ein beſonders treffliches Beiſpiel einer hart verſchloſſenen, ſich nur dumpf ans Tageslicht ringenden Seele finde ich in der weiblichen Hauptgeſtalt, die Hermann Stehr in ſeinem merkwürdigen Roman „Der begrabene Gott“ gezeichnet hat. Ein gänzlich ungebildetes, dabei ungewöhnlich innerlich angelegtes Bauernmädchen reibt ſich in gepreßten, erſtarrten, zerriſſenen, wilden Seelenzuſtänden auf.

Aber man darf nicht glauben, daß in jedem Fall, wo ein Dichter einen Charakter von der bezeichneten Art ſchildert, der äſthetiſche Typus des Kargen vorliegt. Es iſt möglich, daß der Dichter vor allem die Fülle des Innenlebens der einſeitig innerlichen Perſon ſchildert und dies in phantaſievoller, bilderreicher, ſinnlich bewegter Art tut, dagegen das Verſchloſſene, Unbeholfene, die magere Sinnlichkeit mehr beiſeite läßt, dies wohl erwähnt, aber nicht mit Nachdruck dichteriſch behandelt. Dann iſt der künſtleriſche Typus des Kargen nicht vorhanden. So verhält es ſich beiſpielsweiſe in dem durch fein eindringende Pſychologie und intime Poeſie ausgezeichneten Roman von Emil Lucka „Tod und Leben“. Der Held dieſer namenlos traurigen Erzählung verzehrt ſich in einem Meer entſetzlicher Zweifel, Glaubensloſigkeiten und Wahnvorſtellungen. Aber der Dichter ſchildert dieſe Innenvorgänge ſo farbenreich, ſo eindringlich und ausführlich, daß hiergegen das Zugeſchloſſene dieſer Perſönlichkeit, ihr karges Leben im Äußeren zurücktritt. Dies iſt kein Tadel; ich will nur ſagen, daß infolge dieſer Behandlungsweiſe das, was ich das Geiſtig-Äſthetiſche der kargen Art nenne, nicht entſteht. Andere Male wieder liegt die Sache ſo, daß die Sinnenform, in der ſich eine eingeſchloſſene, ſchüchterne Seele äußert, nur nach gewiſſer Seite hin eine gering entwickelte Sinnlichkeit zeigt, nach anderen Seiten dagegen ſich reichlich entfaltet,

und daß der Dichter ſeine Zeichnung vor allem nach dieſer zweiten Seite hin richtet. Dann entſteht gleichfalls nicht der Typus des Kargen. So iſt es bei Grillparzers Libuſſa: hier legt der Dichter den Nachdruck auf das Anmutsvolle, das Libuſſa in hohem Grade hat; das Magere und Schwächliche, das ihrer Sinnenſeite gleichfalls zukommt, tritt hiergegen zurück. Wieder andermal kann der Dichter das ſchüchterne Gemüt und ſeine Unbeholfenheit in komiſche Beleuchtung rücken (man denke etwa an Bellmaus in Freytags Journaliſten). Dann kommt natürlich ebenſowenig der uns beſchäftigende Typus in Frage.

Andere Beiſpiele.

Wollte man unterſuchen, inwieweit ſich in der Geſtaltungsweiſe der Dichter, abgeſehen von dem Charakter der bei ihnen vorkommenden Menſchen, der Typus des Kargen geltend macht, ſo würde man finden, daß überaus zahlreiche Dichter, wenn auch nicht geradezu dieſen Typus vertreten, ſo doch mehr oder weniger an ihm teilnehmen. Heinrich Kleiſt wie Hebbel, Konrad Ferdinand Meyer wie Stephan George, Ibſen wie Björnſon zeigen in ihrer Art zu geſtalten, freilich in ſehr verſchiedenen Hinſichten und Graden, etwas von dieſem Typus.

Aus der bildenden Kunſt bilden Rembrandt und Dürer lehrreiche Beiſpiele. Rembrandt gehört in vielen ſeiner Werke zu dem erſten Unterfall. Wir erhalten oft den Eindruck, als ob die Rembrandtſche Tiefe ſich als zu innerlich fühlte, als daß ſie auf Schönheit der Formen, auf blühende Sinnlichkeit, auf reiche Fülle, auf Reiz und Schmuck Gewicht legte, als ob ſie ſich hiergegen ablehnend und geringachtend verhielte. Dürer wiederum zeigt uns den zweiten Unterfall. In vielen ſeiner Geſtalten tritt der Kampf ſeiner drängenden Geiſtesfülle mit der Formen- und Farbenſprache zutage: er bewegt ſich in dieſer Sprache nicht frei und ſiegreich, ſondern noch mit einem fühlbaren Reſt von ſtockender, gewaltſamer Unfreiheit. Ebenſo kann die Formenſprache des überſchwenglichen, aufgeregt-myſtiſchen Matthias Grünewald als Beiſpiel dienen.

Auch Landſchaften können den Charakter des Geiſtig-Äſthetiſchen der kargen Art zeigen. Als ich kürzlich die Rauhe Alb kennen lernte, wurden mir ſolche Eindrücke reichlich zuteil. Beſonders bei gewiſſen Beleuchtungen kann die leicht gewellte Hochfläche mit ihren Saatfeldern und Obſtbäumen, denen man den harten Kampf mit einem unwirſchen Klima deutlich anſieht, mit ihren kümmerlichen Dörfern, zugleich aber mit ihrem weiten Horizonte und den feinen Farben den Eindruck einer kargen, aber durchgeiſtigten Schönheit machen. Es

iſt eine Gegend, deren ſparſame, ſchüchterne Reize gerade um deswillen ein um ſo feinerer geiſtiger Duft umweht.

D. Das Zarte.

Weſen des Zarten.

7. In dem zweiten Fall erhalten wir den Eindruck, als ob die überwiegend geiſtig-gerichtete Seele in die ſinnliche Form entſchieden eingetreten wäre, und als ob das Sinnliche hierdurch eine ſolche Vergeiſtigung erfahren hätte, daß es bis zu Dünnheit, Feinheit, Durchſichtigkeit verflüchtigt erſcheint. Es iſt, als ob Geſundheit und Saft des ſinnlichen Lebens unter der Einwirkung des überwiegenden Geiſtes ins überreizbar Zarte, ins leidend Seelenvolle verwandelt wären. Das ſinnliche Leben iſt von Geiſtigkeit ſo durchdrungen, daß es nahezu aufgelöſt, nahezu aufgezehrt ſcheint. Die Sinnengeſtalt iſt nicht mehr Stoff, nur noch Seele. Die fühlende Seele iſt zur reinen Oberfläche geworden, liegt wie bloß da. Dies iſt das Geiſtig-Äſthetiſche der zarten Art, ich könnte auch ſagen: der ſpiritualiſierten Sinnlichkeit.

Das Zarte als Geiſtig-Schönes.

In beiden Fällen liegt eine geringe Entwicklung des Sinnlichen vor. Während indeſſen im erſten Falle dieſe geringe Entwicklung darin ihren Grund hat, daß die Bildkraft des Geiſtes dem Sinnlichen ferne bleibt und ſich ſeiner nicht bemächtigen kann, iſt im zweiten Fall das Sinnliche darum ſo wenig entwickelt, weil das Geiſtige ſich in gefährlichem Grade, in rückſichtsloſer Weiſe des Sinnlichen bemächtigt. Dort beſteht mehr Dualismus zwiſchen Geiſt und Sinnlichkeit; hier liegt eine ſolche Vereinigung des Geiſtigen und Sinnlichen vor, daß dieſes durch das Übergewicht jenes geſchwächt und aufgelöſt erſcheint. Mit Rückſicht auf dieſe (wenn auch ungleichgewichtsvolle) Einigung von Geiſtigem und Sinnlichem darf ich das Geiſtig-Äſthetiſche der zarten Art auch das Geiſtig-Schöne nennen.

Die Sinnenform des Geiſtig-Schönen.

Auf dem Gebiete des Kargen herrſchen die charakteriſtiſchen Formen. Schon aus den dort angeführten Beiſpielen wird dies deutlich. Es wäre nun ſicherlich zuviel geſagt, wenn ich behaupten wollte, daß auf dem Gebiete des Zarten ausſchließlich Formſchönheit walte. Das Durchſichtigwerden des Sinnenſtoffes kann auch zu herben, eckigen, mühſamen Linien, überhaupt zu charakteriſtiſchen Formen führen. Nur ſoviel darf behauptet werden, daß die Schwächung des ſinnlichen Lebens ins Zarte und Feine einen beſonders paſſenden Ausdruck in ſanften, ſchmiegſamen, rein-wohltuenden Linien findet.

Eine eigenartige Form des Geiſtig-Schönen entſteht dort, wo die Linien unter der Einwirkung der überſchwenglichen und geheimnistiefen

Geiſtigkeit zu verwehen ſcheinen. Die Formen fließen ins Geſtaltloſe über. Die Weſen, die der Künſtler ſchafft, verlieren gleichſam ihren feſten Kern und ſind wie in Nebel oder Duft hineingezeichnet. Dieſe verſchwebende Art des Zarten kann gleichfalls in das Formſchöne wie in das Charakteriſtiſche fallen.

Der ſubjektive Eindruck des Geiſtig-Schönen.

Auch die ungleichmäßige Erregung, die, wie wir geſehen haben, von allem Geiſtig-Äſthetiſchen ausgeht, iſt in den beiden Arten eine andere. Gegenüber der kargen Geſtalt empfinden wir jenes Kontraſtgefühl, von dem unter Nummer 2 die Rede war, in ſchärferer Weiſe als vor dem Geiſtig-Schönen. Es kann dort bis zu dem Gefühl eines Überſprunges kommen. Indem wir in karger Weiſe ſinnlich berührt werden, kommt uns in förmlichem Ruck die unausſchöpfbare Tiefe und Innigkeit des geiſtigen Lebens, das ſich dahinter hält und hindurchleuchtet, zum Bewußtſein. Der zarten Erſcheinung gegenüber macht ſich das Kontraſtgefühl mehr in dem Sinnlichen ſelber geltend. Indem wir nach unſerer ſinnlichen Seite leiſe und zart erregt werden, vertieft ſich dieſes leiſe Erzittern unſerer Sinnlichkeit in ſich ſelbſt zu unabſehbarer geiſtiger Tiefe.

Beiſpiele.

8. Maler wie Fra Angelico und Perugino können beſonders lehren, was mit dieſer durchgeiſtigten Schönheit gemeint iſt. Wenn man etwa Fra Angelicos Fresken im Kloſter San Marco zu Florenz betrachtet, ſo gewinnt man von den zarten, hingebungs- und demutsvollen Linien den Eindruck, als ob das ſinnliche Leben dieſer Geſtalten ſich in möglichſtem Maße zu leidender Zartheit vergeiſtigt hätte, und als ob dieſe verdünnte Körperlichkeit uns in die Tiefe einer Frömmigkeit hinabzöge, die in ſüßer Wonne unſchuldvoll ſchwelgt. Von modernen Malern mag etwa Steinhauſen genannt ſein. Nach Form wie Farbe ſind die Menſchen wie die Landſchaften Steinhauſens ſo durchgeiſtigt, daß nichts ſinnlich Wallendes, Sprühendes, Zuckendes übrig geblieben iſt und alles Sinnliche nur noch da zu ſein ſcheint, um die Tiefen einer treuen, ſtillen, frommen, traurig ernſten Seele, einer Seele, die voll iſt von unausſchöpflicher Güte und Liebe, zutage treten zu laſſen. Aus Klingers Chriſtus im Olymp kann die Geſtalt der Pſyche herangezogen werden. Uhde hat auf zahlreichen Bildern ſeinen Chriſtus in dieſer das Sinnliche verzehrenden geiſtigen Art gemalt. Überhaupt gehört die Geſtalt Chriſti hierher, wenn man ſich ſein Weſen, wie es uns in den Evangelien dargeſtellt wird, entſprechend verleiblicht vorſtellt.

Von Dichtern kann ich auf Klopſtock, Hölderlin, Novalis hinweiſen. Wohl kein Dichter aber hat ſoviel im höchſten Maße hierher

gehörige Geſtalten geſchaffen wie Jean Paul. Vor allem in der Unſichtbaren Loge, im Heſperus und Titan findet man ſeine überirdiſch vergeiſtigten Geſtalten. Aber auch an Petrarcas Sonette und an Calderons Dramen, ſoweit ſie überſchwenglich ſpiritualiſtiſch ſind, darf man denken. Zum Teil zeigen die genannten Beiſpiele das Geiſtig-Schöne in ſeiner — vorhin erwähnten — verwehenden Form. Man vergegenwärtige ſich Jean Pauls Klotilde oder Hölderlins Hyperion. Auch ſolche Dichter wie Shelley im Alaſtor oder im Entfeſſelten Prometheus, wie Byron im Giaur oder in der Braut von Abydos oder Mickiewicz in ſeinen Dziady haben etwas Hierhergehöriges. Überhaupt wäre es eine Aufgabe für ſich, zu unterſuchen, inwieweit an den Stilweiſen der hochgeſtimmten Dichter der Typus des Geiſtig-Schönen beteiligt iſt.

E. Kritiſches.

Wichtigkeit der Herausheb ung des Sinnlich- und Geiſtig-Äſthetiſchen.

9. Wenn ich dem Anmutigen auf der einen Seite das Sinnlich-Äſthetiſche, auf der anderen das Geiſtig-Äſthetiſche hinzufügte und dort die Unterſchiede des Derben, Üppigen, Reizenden, Blühenden, hier den Unterſchied des Kargen und Zarten feſtzuſtellen verſuchte, ſo verwandte ich beſonders darum Sorgfalt und Ausführlichkeit darauf, weil es ſich dabei um Gebiete handelt, die von der Äſthetik gänzlich vernachläſſigt zu werden pflegen. Ich erblicke in der Angliederung der beiden weiten Reiche des Sinnlich- und des Geiſtig-Äſthetiſchen an das Anmutige und in der genauen Durcharbeitung dieſer Dreiheit eines der wichtigſten und eigentümlichſten Stücke der von mir verſuchten Ausführung des dieſen Band füllenden Teiles der Äſthetik. Wenn man lediglich das Anmutige heraushebt und das Sinnlich- und das Geiſtig-Äſthetiſche ganz beiſeite läßt oder nur ſo nebenher behandelt, ſo bedeutet dies eine Verkennung einer ganzen Reihe eigentümlicher äſthetiſcher Werte. Sollen nicht ungeheure Gebiete der Kunſtgeſchichte — man denke etwa nur an die altdeutſche, holländiſche, vlämiſche Malerei — ſozuſagen äſthetiſch heimatlos bleiben, ſo gilt es, neben dem Anmutigen die verſchiedenen Arten des Sinnlich- und Geiſtig-Äſthetiſchen als ebenbürtig anzuerkennen. Es entſpringt einer übertrieben idealiſtiſchen Stimmung, wenn die vorwiegend ſinnlich gearteten Typen abgelehnt werden. Und ähnlich verhält es ſich, wenn man das Geiſtig-Äſthetiſche nicht gelten läßt. Denn dies hängt mit einem gewiſſen überſteigerten Schönheitskultus zuſammen, der nur in reinem Gleichgewicht ſchweben will. Erſt wenn man neben dem

ſelbſt in ſich reichgegliederten Anmutigen die beiden gleichfalls mannigfaltig gegliederten Gebiete des Sinnlich- und des Geiſtig-Äſthetiſchen anerkennt, kommt Ordnung und Klarheit in die weiten Reiche der Kunſt.

Schiller und Wilhelm Humboldt.

Bei Schiller und Wilhelm Humboldt findet man das Sinnlich- und Geiſtig-Äſthetiſche mannigfach berührt und beleuchtet. Allein zur Einſicht in die Ebenbürtigkeit dieſer drei Grundgeſtalten kommt es auch nicht von ferne.

Schiller hat die richtige Einſicht, daß rechts und links von der Anmut ein Reich liegt: dort mit überwiegender Geiſtigkeit und hier mit überwiegender Sinnlichkeit. Allein jenes Reich faßt er ſofort unter rein moraliſchem Geſichtspunkt auf. Es iſt das Reich, wo die Vernunft, die Freiheit über die ſinnlichen Triebe mit ſtrenger Zucht herrſcht. So entſteht nicht das, was ich das Geiſtig-Äſthetiſche nenne, ſondern das Moraliſch-Große, das Erhabene, das Würdevolle. Das andere Reich rückt er gleichfalls ausſchließlich unter moraliſchen Geſichtspunkt: es iſt ihm das Reich der feſſelloſen Begierde, der Wolluſt, und als ſolches flößt es auch dem äſthetiſchen Sinn Ekel ein. So kommen alſo die beiden Typen des Sinnlich- und des Geiſtig-Äſthetiſchen in Wahrheit bei Schiller nicht vor. Nur innerhalb des Anmutigen ſelber läßt er dann weiterhin den Typus des Reizenden einigermaßen wirkſam werden. Er unterſcheidet nämlich eine „an den Sinnenreiz grenzende“ Grazie und ſtellt ſie als „belebende“ Grazie der „beruhigenden“ gegenüber. Allein mit dieſer Schattierung, die Schiller — und noch dazu nachträglich — in den Charakter der Anmut bringt, iſt auch nicht im entfernteſten der Typus des Sinnlich-Äſthetiſchen in ſeiner Ebenbürtigkeit gegenüber dem Anmutigen gewürdigt.[1])

Ähnlich iſt es bei Wilhelm Humboldt. Von der Schönheit ſcheidet er einerſeits die „ausdrucksvolle“ Geſtalt, das „Intereſſante“ ab. Hier wird die Aufmerkſamkeit von der äußeren Geſtalt auf den inneren Charakter gezogen. Anderſeits trennt er von ihr die „bloß gefällige“, ſich durch geiſtige Leerheit kennzeichnende Bildung. Weder dieſes noch jenes Gebiet entſpricht den äſthetiſchen Bedürfniſſen. Nur die in der Mitte ſtehende „ſchöne Geſtalt“ enthält alles, was dem Sinn und dem Geiſte genügt.[2]) So ſchweben wohl Humboldts Auge die

[1]) Schiller, Über Anmut und Würde (Ausgabe des Bibliographiſchen Inſtituts Band 7, S. 235 ff., 255 ff.).

[2]) Wilhelm von Humboldt, Werke, Band 1, S. 363 f. (in dem Aufſatz „Über die männliche und weibliche Form“).

beiden Seitentypen ungefähr vor, aber nur, um von ihm aus dem Reiche des Äſthetiſchen ausgewieſen zu werden.

Die ſpekulative Äſthetik.

Was die deutſche ſpekulative Äſthetik betrifft, ſo kann ſie von allem, was reizend, derb, üppig iſt, ſelbſtverſtändlich nur mit Geringſchätzung ſprechen. Selbſt in der ſo weit umſpannenden, ſich weitherzig anpaſſenden Äſthetik Friedrich Viſchers, der es an Sinn für ſaftige, grobe Sinnlichkeit wahrlich nicht fehlt, gibt es keine prinzipielle Stelle, wo der Typus des Sinnlich-Äſthetiſchen begründet und gerechtfertigt werden könnte. Aber ebenſowenig iſt es innerhalb dieſer Äſthetik möglich, dem Äſthetiſchen der überwiegend geiſtigen Art gerecht zu werden. Viſchers Geiſt iſt viel zu ſehr auf Gleichgewicht geſtimmt, als daß er dieſen wider das Gleichgewicht gehenden Typen ihre Stelle im Organismus des Äſthetiſchen anzuweiſen vermöchte. Der Stil des Klaſſiſchen ſteht auch Viſchern in ſolchem Maße muſterbildlich vor Augen, daß er alles, was hier unter den beiden Typen des Sinnlich- und des Geiſtig-Äſthetiſchen zur Behandlung kam, grundſätzlich als Abart bezeichnen müßte.[1])

Ein hinderliches Mißverſtändnis.

Wenn die beiden Typen des Sinnlich- und des Geiſtig-Äſthetiſchen bei den Äſthetikern ſo vielfacher Verkennung begegnen, ſo iſt dabei, wenigſtens bei ſolchen Äſthetikern, zu deren Glaubensbekenntnis die Einheit von Form und Gehalt gehört, folgendes Mißverſtändnis mitbeteiligt. Es beſteht bei ihnen die Meinung, als ob das Ungleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem, wodurch ſich das Sinnlich- und das Geiſtig-Äſthetiſche kennzeichnen, im Widerſpruch mit der als Grundforderung für alles Äſthetiſche geltenden Einheit von Form und Gehalt ſtünde. Dieſer Meinung liegt aber offenbar eine arge Verwechslung zugrunde. Jenes Ungleichgewicht zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem betrifft lediglich den Gehalt, die Seele, die Art von Menſchlichkeit, die der Form jener beiden Typen innewohnt. Die Einheit von Form und Gehalt wird dadurch nicht im mindeſten geſtört. Das Sinnlich-Äſthetiſche ſowohl wie das Geiſtig-Äſthetiſche haben eine Form, die zu dem ungleichgewichtsvollen Gehalt der beiden Typen gerade ſo paßt, wie die Form des Anmutigen zu der gleichgewichtsvollen ſchönen Seele ſtimmt.

[1]) Man leſe etwa in VISCHERS Äſthetik § 477 ff., worin er Sentimentalität, Sturm und Drang, klaſſiſche Reife und Romantik in Deutſchland charakteriſiert, und man ſieht ſofort, daß alles, was rechts und links vom klaſſiſchen Stil liegt, im Grunde als Abweichung vom Wünſchenswerten hingeſtellt wird.

10. Ich habe noch eine wichtige Bemerkung hinzuzufügen. Die drei zuletzt behandelten äſthetiſchen Grundgeſtalten bilden eine Reihe. Sie haben ſich uns unter der Herrſchaft desſelben Einteilungsgrundes ergeben. Keineswegs aber iſt dieſe Reihe vollſtändig. Es gibt eine Menge äſthetiſcher Gebilde, die weder unter das Anmutige, noch unter das Sinnlich-, noch unter das Geiſtig-Äſthetiſche fallen. Dieſe Dreiheit umfaßt nur die ausgeprägteſten, geſchloſſenſten, eindrucksvollſten Geſtaltungen der Reihe. Was noch ſonſt in dieſe Reihe gehört, ſchließt ſich bei weitem nicht zu ſo beſtimmten und charakteriſtiſchen Typen zuſammen.

Anmutiges, Sinnlich- und Geiſtig-Äſthetiſches: keine erſchöpfende Einteilung.

Der einteilende Geſichtspunkt war das Verhältnis des Sinnlichen und Geiſtigen zueinander. Da iſt nun zum Beiſpiel der Fall möglich, daß beide Seiten, Sinnliches wie Geiſtiges, ſtark entwickelt ſind, daß aber nicht Gleichgewicht, ſondern Reibung und Widerſtreit zwiſchen ihnen beſteht. Dieſer Fall gehört unter keine der drei betrachteten Grundgeſtalten und kommt doch genug oft vor. Künſtler zeigen nicht ſelten eine Vereinigung von wilder Sinnlichkeit und ſchwärmeriſchem Idealismus. Von der ſchönen Seele der Anmut kann hier keine Rede ſein, denn wenn auch beide Seiten gleich ſtark entwickelt ſind, ſo befinden ſie ſich doch nicht im Gleichgewicht, kommen einander nicht entgegen, ſondern ſtören und befehden einander. Ebenſowenig aber liegt in einem ſolchen Falle Sinnlich- oder Geiſtig-Äſthetiſches vor, denn trotz des Widerſtreites ſind doch beide Seiten in gleicher oder ungefähr gleicher Stärke vorhanden.

Ein anderer Fall iſt es, wenn beide Seiten einerſeits ſchwach oder mäßig entfaltet ſind, anderſeits zueinander nicht recht ſtimmen. Es gibt genug Durchſchnittsmenſchen, die in mäßiger Weiſe geiſtige Intereſſen haben und gleichfalls in mäßiger Weiſe einem vergnügten Sinnenleben ergeben ſind, bei denen aber dieſe beiden Hälften ihres Weſens keineswegs ausgeglichen ſind, ſondern die, ohne an ſolche Ausgleichung auch nur ernſtlich zu denken, ſich bald in der einen, bald in der anderen Richtung ergehen. Werden ſolche Menſchen dargeſtellt, ſo fällt ihre Geſtalt unter keinen der drei Typen.

Wiederum ein anderer Fall liegt vor, wo das Geiſtige wohl im Übergewicht iſt, aber dieſes Übergewicht in beſonnener, maßvoller Weiſe zur Geltung bringt, alſo dem Sinnlichen ſein Recht widerfahren läßt, auf ſeine Bedürfniſſe eingeht, ſie nicht unterdrücken, ſondern nur klären und ordnen will. Ich habe hier alſo den tüchtigen, braven Menſchen vor Augen. Auch dieſer Fall wird von keinem der drei

Typen umfaßt. Das Geiſtig-Äſthetiſche, woran man etwa denken könnte, ſtellt eine viel entſchiedenere Einſeitigkeit dar, wie ich dies gleich zu Beginn dieſes Kapitels betont habe.

Dieſe Beiſpiele zeigen, wie wenig jene Dreiheit eine erſchöpfende Einteilung bedeutet. Aber es kommt hier auch gar nicht auf die Vollſtändigkeit der Reihe an. Nur die charakteriſtiſchen und äſthetiſch wertvollen Geſtaltungen wollte ich herausheben. Es würde ermüdend und zudem äſthetiſch wenig ergiebig ſein, wenn ich die ſoeben genannten drei Fälle und andere ähnliche auf ihre äſthetiſche Bedeutung nach Form und ſubjektivem Eindruck unterſuchen wollte.

Dreizehntes Kapitel.

Das Rührend-Äſthetiſche.

A. Allgemeinſte Beſtimmungen.

1. Einem gänzlich anderen Einteilungsgrund habe ich jetzt die Aufmerkſamkeit zuzuwenden. Jetzt gilt es auf den ſubjektiven äſthetiſchen Eindruck zu achten und ihn auf ſein Verhältnis zu der Hebung und Schwächung unſeres Lebensgefühls anzuſehen. Die Hebung des Lebensgefühls: kein äſthetiſcher Einteilungsgrund.

Mit einer Hebung unſeres Lebensgefühls iſt der äſthetiſche Eindruck überall dort verknüpft, wo wir durch den äſthetiſchen Gegenſtand ergötzt, erfriſcht, erquickt, beſeligt, erhoben, befreit oder in ähnliche Zuſtände verſetzt werden, und wo wir für den äſthetiſchen Gegenſtand die Teilnahmegefühle des Vertrauens, der Bewunderung, der Verehrung, der Liebe und verwandte Gefühle hegen. Es wäre nun aber höchſt unzweckmäßig, wenn ich das Äſthetiſche nach den verſchiedenen Arten dieſer Hebungen des Lebensgefühls einteilen wollte. Denn hierdurch würden ſich keine eigenartigen, geſchloſſenen äſthetiſchen Typen ergeben. Wollte man beiſpielsweiſe alles, was uns zu erquicken — dieſes Wort in einem eigentümlichen Sinne genommen, ſo daß es etwas anderes als beſeligen oder erheben oder beruhigen bedeutet — geeignet iſt, in eine äſthetiſche Grundgeſtalt zuſammenfaſſen, ſo würde man an dieſer Kategorie des Erquickenden nur etwas überaus Unbeſtimmtes beſitzen. Von der Anmut geht in vielen Fällen Erquickung aus, aber auch das Derbe und das Reizende können erquickend wirken. Das Formſchöne kann von Erquickung begleitet ſein, aber ebenſo auch das Charakteriſtiſche. Durch das Komiſche werden wir überaus häufig im wahrſten Sinne des Wortes „erquickt“. Kurz das Erquickende führt zu keiner beſtimmten äſthetiſchen Abgrenzung. Erquickung iſt vielmehr eine Gemütshaltung, die ſich im Anſchluß an verſchiedene äſthetiſche Typen einſtellen kann. Von der Erquickung wird daher am beſten bei Behandlung der äſthetiſchen Geſtaltungen geſprochen, die Erquickung zu ſpenden geeignet ſind. Oder man

denke an die Erhebung (wiederum dieſes Wort in eigentümlichem, betontem Sinne genommen). Erhebung geht vom Erhabenen aus; aber auch die hohe Anmut vermag zu erheben. Und dem Tragiſchen kommt in zahlreichen Fällen eine in außerordentlichem Maße erhebende Wirkung zu. Auch eine gewiſſe Art des Humors wirkt erhebend. So führt auch die Gemütsbewegung der Erhebung für ſich allein zu keiner beſtimmt abgegrenzten äſthetiſchen Kategorie. Dieſe beiden Beiſpiele genügen, um zu zeigen, daß es verkehrt wäre, das Äſthetiſche nach den Arten der Hebung unſeres Lebensgefühles gliedern zu wollen.

Die Schwächung des Lebensgefühls: noch weniger ein Einteilungsgrund.

Noch viel weniger können die Arten der Schwächung des Lebensgefühles zur Grundlage einer zweckmäßigen Einteilung des Äſthetiſchen gemacht werden. Hier nämlich kommt zu der Unbeſtimmtheit der Abgrenzung noch der mißliche Umſtand, daß nur verhältnismäßig wenige äſthetiſche Typen durch ihre eigenartige äſthetiſche Beſchaffenheit (natürlich: abgeſehen von dem zufälligen Inhalt) eine Herabdrückung des Lebensgefühles mit ſich führen. Und auch bei dieſen wenigen Typen — wie vor allem im Tragiſchen, dann auch in einigen Fällen des Erhabenen und des Humors — bildet die Hemmung des Lebensgefühles innerhalb des ſubjektiven Geſamteindrucks nicht den ausſchlaggebenden Beſtandteil; vielmehr wird dieſe Hemmung von luſtvoller Belebung überwogen oder doch in nachdrucksvoller Weiſe begleitet.

Rückblick auf das Äſthetiſche der erfreuenden und der niederdrückenden Art.

Nur die Geſamtheit der belebenden Gefühle kann als beſtimmt abgrenzendes Merkmal benützt werden. Dann tritt natürlich die Geſamtheit der geſchwächten Lebensgefühle auf die andere Seite. Auf dieſe Weiſe entſteht die Zweiteilung des Äſthetiſchen, die in dem zweiten Kapitel dieſes Bandes behandelt wurde. Dort wurde das Äſthetiſche der erfreuenden Art von dem der niederdrückenden Richtung unterſchieden. Ausgegangen wurde auch dort zwar nicht von dem Unterſchiede der Hebung und Herabdrückung des Lebensgefühles, ſondern von einem Gehaltsunterſchied. Die optimiſtiſche und die peſſimiſtiſche Beſchaffenheit des äſthetiſchen Gehaltes bildete den Ausgangspunkt. Mit dieſem inhaltlichen Unterſchied aber zeigte ſich der Unterſchied einer das Gemüt belebenden, hebenden, erfreuenden und einer das Lebensgefühl ſchwächenden und niederdrückenden Wirkung ausnahmslos verbunden.

So bezogen ſich hier, wie wir uns nachträglich zum Bewußtſein bringen, die gehobenen und die niedergedrückten Lebensgefühle aus-

ſchließlich auf den Inhalt der äſthetiſchen Gegenſtände. Ganz außer Betracht dagegen blieb bei jener Zweiteilung die Frage, ob und inwieweit von den eigentümlichen Ausgeſtaltungen des Inhaltes, wie ſie im Anmutigen, Reizenden, Erhabenen und ſo weiter vorliegen, erfreuende und niederdrückende Einwirkungen ausgehen. Nur durch das Abſehen hiervon wurde jene Zweiteilung erſpießlich.

Rührung: Zugleichfein von Schwächung und Hebung des Lebensgefühls.

2. Indeſſen beſteht eine Ausnahme von dem Geſagten. Nach einer einzigen Richtung führt der Geſichtspunkt der Hebung und Schwächung des Lebensgefühles zu einer beachtenswerten äſthetiſchen Geſtaltung. Es iſt dies der Typus des Rührenden.

Die Rührung fällt ſowohl unter das geſchwächte wie unter das gehobene Lebensgefühl. Wenn wir gerührt ſind, ſpüren wir unſer Lebensgefühl zugleich geſchwächt und belebt. Rührung iſt Kraftloſigkeit, die doch zugleich eine gewiſſe Auffriſchung in ſich ſchließt. Was man Trauer, Betrübnis, Sorge, Kummer, Furcht, Angſt nennt, das ſind lauter Gemütsbewegungen, die nur eine Herabdrückung unſeres Selbſtgefühls bedeuten. Wiederum bedeutet alles, was Freude, Aufgeräumtheit, Mut, Hoffnung, Lebensluſt heißt, reine Hebung des Selbſtgefühls. Die Rührung dagegen iſt ein Zuſtand, in dem eine eigentümliche Herabſetzung des Gefühls der Lebensenergie mit einer eigentümlichen Anregung des Lebensgefühls verſchmolzen iſt.

Gefühl der Löſung unſeres Inneren.

Sehen wir den Sachverhalt genauer an, ſo wird ſich dieſer ſcheinbare Widerſpruch ſofort verlieren. Die Entkräftung des Lebensgefühls, die wir in der Rührung ſpüren, macht ſich uns als eine gewiſſe Löſung und Erweichung unſeres Inneren fühlbar. Ich ſtelle mir hier nicht die Aufgabe, zu erörtern, welche Vorgänge in der Seele zugrunde liegen, wenn dieſes Gefühl der Löſung entſteht. Ich begnüge mich mit der Tatſache der inneren Erfahrung, daß wir überaus häufig einen Gefühlszuſtand erleben, den wir nicht anders denn als Löſung, Lockerung, Erweichung, Hinſchmelzung beſchreiben können. Es iſt uns, als ob die ſtrenge Gebundenheit unſeres Inneren nachließe, die Spannung ſich lockerte, die Starrheit zerginge und flüſſig würde. Wir erleben unmittelbar ein Zergehen, Zerfließen, Dahinſchmelzen. Und eben nun dieſer Zuſtand der Löſung iſt es, den wir unmittelbar zugleich als beides: als Herabſetzung und als Belebung unſeres Selbſtgefühls empfinden. Dies iſt kein Widerſpruch. Denn was als geſchwächt erfahren wird, liegt in einer anderen Richtung unſeres Selbſtgefühls wie das, was als geſteigert gefühlt wird. Die Schwächung bezieht ſich auf das Nachlaſſen von Anſtrengung und Anſpannung,

auf ein Zurückgehen der für die Ordnung und Feſtigkeit unſeres Inneren aufgewendeten Kraft. Die Steigerung dagegen beſteht in der Erleichterung und Befreiung, die mit der Löſung der Spannung verbunden iſt, und in der hierdurch gegebenen Anregung und Belebung. So fühlen wir die Löſung unſeres Selbſtes als Entkräftung ſowohl wie als Erfriſchung.

Rührung: ein Miſchgefühl von Luſt und Unluſt.

Dieſer zuſammengeſetzten Natur der Rührung entſpricht auch die mit ihr verbundene Luſt. Ich ſehe dabei gänzlich ab von dem zufälligen beſonderen Inhalt, auf den ſich jeweilig die Rührung bezieht und von der hierdurch hervorgerufenen Luſt oder Unluſt. Je nach dem beſonderen Gegenſtand, auf den ſich die Rührung bezieht, beſtehen hinſichtlich des Verhältniſſes von Luſt und Unluſt die größten Unterſchiede. Man denke auf der einen Seite an die Rührung über ein uns unvermutet wie eine Gnade vom Himmel zuteil gewordenes Glück und anderſeits an die Rührung über einen mit lächelnder Wehmut dem Tod Entgegengehenden. Von dieſen Unterſchieden ſehe ich gänzlich ab. Ich faſſe hier ausſchließlich die durch die eigentümliche Natur der Rührung gegebenen Luſtverhältniſſe ins Auge. Da entſpricht nun der als Erleichterung und Belebung geſpürten Erweichung ein eigenartig gefärbter Luſtzuſtand, der mit keiner anderen Luſt vergleichbar iſt. Zu der Färbung dieſer Rührungsluſt gehört aber auch eine gewiſſe Zumiſchung von Unluſt. Die Rührungsluſt iſt, auch abgeſehen von der durch den zufälligen beſonderen Gegenſtand veranlaßten Unluſt, kein reiner Luſtzuſtand. Das Herabſinken der Lebensenergie, die Schwächung des Selbſtgefühls iſt von einer gewiſſen Unluſt begleitet. Doch iſt dieſe Unluſt nicht das Herrſchende in der Rührung, ſondern ſie iſt nur eine Schattierung in der den Grundton bildenden Luſt. Rührung iſt ein unluſtgefärbtes Luſtgefühl. Lipps zählt mit Recht die Rührung zu den Miſchgefühlen, das iſt zu den Gefühlen, die bei voller Einheitlichkeit Luſt und Unluſt zu ihren „Momenten“ haben.[1])

Rührung: keine bloße Schwächung des Lebensgefühles.

So unterſcheidet ſich alſo die Rührung ſehr beſtimmt von der bloßen Schwächung des Lebensgefühls. Wenn unſer Lebensmut ſinkt, wenn wir unſere Willenskraft gelähmt fühlen, wenn wir innerlich alt werden und den Lebensquell in uns dünner und ſtockender fließen ſpüren, ſo liegt reine Schwächung vor. Das Miſchgefühl der Rührung iſt hiervon grundverſchieden. Freilich können Traurigkeit, Schwermut,

[1]) Theodor Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 554 ff.

Kummer ſich auch mit Rührung verbinden; dann kommt in dieſe Zuſtände eine ſüße Weichheit, eine löſende Lindheit. Aber an ſich ſind dieſe Gefühle grundverſchieden von Rührung. Der Traurige, Schwermütige, Kummervolle empfindet, ſoweit er von dieſen Gefühlen rein erfüllt iſt, nichts von Erleichterung, Befreiung, Belebung; der Gefühlston, der in ſeinem Gemüte herrſcht, iſt reine Unluſt. Es iſt eben nicht der Typus der Löſung und Erweichung, ſondern der Typus der reinen Schwächung, unter den dieſe Gefühle fallen. Schon Schiller hat auf die Miſchung von „Schmerz und Vergnügen“ in der Rührung ſeine Aufmerkſamkeit gelenkt.[1])

Rührung: ein Kontraſtgefühl.

3. Noch verſchiedene weſentliche Züge ſind an dem Bilde der Rührung zu zeichnen. Die Rührung iſt in gewiſſem Sinne ein Kontraſtgefühl. Das heißt: das Gefühl der Löſung und Erweichung kann nur dann entſtehen, wenn das Gefühl von Spannung, Härte, Feſtigkeit als Vorausſetzung vorhanden iſt. Dieſes Geknüpftſein der Rührung an den Kontraſt kann nun in ſehr verſchiedener Weiſe ſtattfinden. Ich führe zwei äußerſte Fälle an.

Die ſchroffe Rührung.

Ein Vater erfährt von dem Liebesfehltritt ſeiner geliebten Tochter. Ich nehme an, daß er ſein Gemüt gegen die Tochter verhärtet hat und gegen alle ihre Bitten um Vergebung unzugänglich bleibt. Da kann es kommen, daß ihm plötzlich aus irgend einem Wort oder einer Handlung der Tochter ihr unverdorbenes, gutes, reines Herz hervorſtrahlt, daß er hierdurch in Rührung hinſchmilzt und verzeiht. Hier bildet eine als ausdrücklicher Bewußtſeinszuſtand vorhandene Verhärtung hochentwickelten Grades die Grundlage, auf der die Rührung entſteht. Und ſolcher Fälle gibt es unzählige, wo die Rührung in dem Zergehen einer Verhärtung, Erſtarrung, Verſteinerung unſeres Gemütes beſteht. Ich ſpreche in dieſem Fall von ſchroffer Rührung.

Die milde Rührung.

Ganz anders liegt die Sache in dem Falle, wo wir etwa durch ein Kind gerührt werden, das ſeine Mutter verloren hat, für dieſen Verluſt noch ohne alles Verſtändnis iſt und in voller Unbewußtheit ſo ſpricht, als ob die liebe Mutter aus dem Himmel bald wieder zurückkommen werde. Hier iſt in uns nichts von Verhärtung, Erſtarrung vorangegangen, auch ein Gefühl von Geſpanntheit oder beſonderer Feſtigkeit war nicht vorhanden. Ich ſpreche in dieſem Falle von milder Rührung. Wo iſt denn aber hier der Boden, der zu der Er-

[1]) Schiller in dem Aufſatz über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden (in der Ausgabe des bibliographiſchen Inſtituts Band 7, S. 181 f.).

weichung den Kontraſt bildet? Dieſer liegt in dem gewöhnlichen, normalen Zuſtand unſeres Gemütes. Dies iſt zu erläutern.

Die mittlere Lebensfeſtigkeit: als Vorausſetzung der Rührung.

Wir befinden uns in unſeren Beſchäftigungen und Vergnügungen, beim Sprechen, Leſen, Schreiben, zu Hauſe wie auf Reiſen, gewöhnlich in einem Zuſtande mittlerer Feſtigkeit; unſer Lebensgefühl zeigt im Durchſchnitt einen gewiſſen Halt, eine gewiſſe Anſpannung. Für jeden iſt es ein unwillkürlicher Erwerb aus dem Geſamtverlauf ſeiner Erfahrungen, daß ein gewiſſer Halt des Lebensgefühles, eine gewiſſe Arbeitsanſpannung die Bedingung iſt für alles Leiſten und Schaffen, aber auch für alles Genießen, für Glück und Ruhe. Eine verhältnismäßige Feſtigkeit des Lebensgefühls, das Gefühl einer gewiſſen Arbeitskraft betrachten wir als ſelbſtverſtändliches Erfordernis alles Lebens; wir ſehen darin das Gehörige und Normale. Hiermit iſt die Vorausſetzung bezeichnet, die in ſolchen Fällen, wie der zweitgenannte es iſt, den Hintergrund des Weichwerdens in der Rührung bildet.

Dieſe Vorausſetzung: als bewußtſeinsmögliche Gewißheit.

Es iſt indeſſen gar nicht nötig, daß wir in dem Augenblick, wo Rührung über uns kommt, ausdrücklich das Gefühl einer mittleren Feſtigkeit und Arbeitsſpannung beſitzen, noch auch, daß wir ausdrücklich die Vorſtellung davon haben, daß ein geſundes inneres Leben einer gewiſſen Feſtigkeit des Lebensgefühls bedarf. Sondern es genügt, daß das Gefühl von der Erforderlichkeit eines gewiſſen inneren Lebenshaltes in unſeren Bewußtſeinszuſammenhang eingeſchmolzen und ſo unſer Beſitztum geworden iſt, das wir uns jederzeit zu geſondertem Bewußtſein bringen können. Jenes Gefühl gehört zu uns als eine zwar nicht immer ausdrücklich bewußte, aber ſtets bewußtſeinsmögliche und bewußtſeinsbereite Gewißheit. Und dieſe Tatſache macht es in zahlloſen Fällen allererſt möglich, daß wir die Löſung in der Rührung als Löſung ſpüren. Ohne dieſe Tatſache würde in zahlloſen Fällen der Kontraſtwiderhalt fehlen, deſſen die Rührung bedarf.

Für den äſthetiſchen Betrachter kommt nur die milde Rührung in Betracht.

Schon hier kann bemerkt werden, daß für den äſthetiſchen Betrachter nur die Rührung der milden Art in Betracht kommt. Wenn ich mich in äſthetiſch geeigneter, künſtleriſch freier Verfaſſung befinde, kann von Verhärtung und Erſtarrung nichts in mir zu finden ſein. Die Willenloſigkeit des äſthetiſchen Betrachtens wäre ſonſt gänzlich unmöglich. Die Rührung des äſthetiſchen Betrachtens iſt immer Rührung der milden Art. In den dargeſtellten Gegenſtänden natürlich kommt — man denke etwa an Coriolan vor den Toren Roms — die Erweichung der ſchroffen Art überaus häufig vor.

Die Rührung: ein bewußtſeinsbetontes Gefühl.

4. Auf dem Weichwerden in der Rührung liegt eine eigentümliche Bewußtſeinsbetonung. Das Weichwerden kann nicht eintreten, ohne daß ſich die Aufmerkſamkeit darauf lenkt. Wenn ſich unſer Gemüt erweicht, ſo iſt dies eine ſo merkwürdige Veränderung in der Haltung unſeres Bewußtſeins, daß ſie nicht einfach vor ſich geht, ſondern ausdrücklich bemerkt wird und das Bewußtſein ſich gleichſam hineinlegt. Die Wirkung kann nun ſehr verſchieden ſein. Es iſt möglich, daß, ſobald wir die Erweichung bemerken, wir uns dagegen wehren, etwa weil uns alle Rührung oder die Rührung in dieſem beſtimmten Falle als unmännlich erſcheint, oder weil wir gerade hier unſere Rührung nicht zeigen wollen. In ſolchen Fällen entſteht ein Kampf mit der Rührung: ſie wird entweder unterdrückt oder doch in ihrer Entfaltung gehemmt. Andere Male dagegen überlaſſen wir uns der Rührung für längere oder kürzere Zeit. Dieſes freie Waltenlaſſen der Rührung nun zeigt ganz beſonders jene eigentümliche Bewußtſeinsbetonung. Indem wir die Löſung des Gemütes ſpüren, genießen wir ſie mit Bewußtſein. Wir machen die Erweichung unſeres Inneren und ihre Süßigkeit zum Gegenſtand unſeres Betrachtens, wir blicken in unſere Rührung hinein, wir ſpiegeln uns in ihr, wir wiegen uns in ihr, wir ſind zärtlich gegen unſer Gerührtſein geſtimmt, wir haben Mitgefühl mit uns ſelber, wir ſind über unſere eigene Rührung gerührt.

Ich behaupte nicht, daß jedesmal die Rührung dieſen Grad der Beſchäftigung mit ſich ſelbſt aufweiſt. Auch wenn wir die Rührung frei walten laſſen, muß es nicht gerade immer bis zu dieſer Zärtlichkeit gegen ſeine eigene Rührung, bis zu dieſem Mitgefühl mit ſich ſelber, bis zu dieſer Rührung über die eigene Rührung kommen. Ich will nur ſagen: die Richtung hierauf iſt in jeder Rührung enthalten; die Rührung *neigt* hierzu. Und daß ſie hierzu neigt, dies liegt in jenem hervorgehobenen Umſtande, daß das Weichwerden unſeres Innern ſeiner Natur nach unſere Aufmerkſamkeit auf ſich zieht. Dieſe Bewußtſeinsbetonung, die ſich mit dem Weichwerden verknüpft, bildet den Keim für die weiteren Grade der Selbſtbeſpiegelung des Gerührtſeins.

Jetzt iſt begreiflich, daß die Rührung ſo leicht zu einem egoiſtiſchen Gefühle wird. Die Rührung iſt zunächſt Rührung über einen Gegenſtand. Sie kann aber ſich ſo in Selbſtgenuß und Selbſtbeſpiegelung vertiefen, daß das liebe Ich dabei die Hauptſache wird und der Gegenſtand zurücktritt. Wenn bei einem Menſchen dieſe Neigung zu ſolcher egoiſtiſchen Rührung, zu ſolchem Wiegen im Selbſtgenuß der Rührung entwickelt iſt, dann liegt **Rührſeligkeit** vor.

Teilnehmende Gefühle in der Rührung.

5. Doch hat die Rührung neben dieſer Neigung zu egoiſtiſcher Entwicklung zugleich eine Seite an ſich, nach der ſie ſich mit dem Gegenſtande, der rührend wirkt, in Eins ſetzt. Wenn uns ein Kranker, der ſein ſchweres Leiden mit engelhafter Geduld erträgt, oder ein unſchuldsvolles Mädchengemüt, dem ſich der hohe Liebestraum wie vom Himmel her mit einem Schlage erfüllt, zu Rührung ſtimmt, ſo ſtehen wir nicht etwa teilnahmslos gegenüber, ſondern wir öffnen unſer Herz gegen die Perſonen, die uns in Rührung verſetzen, wir umfaſſen ſie mit Hingebung, Liebe, Zärtlichkeit. Ebenſo wenn uns etwa ein frommes Lied rührt, das wir als Kinder oft geſungen haben, und das wir nun nach Jahrzehnten unvermutet wieder hören, oder wenn uns an einem ſtillen Sommerabend die zur Ruhe läutenden Glocken des fernen Dorfes zu Tränen ſtimmen, ſo weiten wir unſer Herz zu zärtlichem Umfangen dieſer Töne aus. Kurz, mit dem Gefühl der Erweichung verbinden ſich zugleich Teilnahmegefühle der Hingebung und Liebe. Die Rührung hat etwas Ausweitendes, Umfangendes.

Jene vorhin charakteriſierte Neigung zum Selbſtgenuß und zur Selbſtbeſpiegelung ſteht mit dieſer Neigung zur Teilnahme und Liebe in einem gewiſſen Gegenſatz. Ich meine: je ſtärker der Zug zum Selbſtgenießen und Sichbeſpiegeln entwickelt iſt, um ſo mehr treten die teilnehmenden Gefühle zurück; und je mehr ſich in der Rührung unſer Herz liebend aufſchließt, um ſo weniger erſcheint jener egoiſtiſche Zug in der Rührung ausgebildet. Ebenſo können ſich natürlich beide Tendenzen ungefähr die Wage halten.

B. Verknüpfung der Rührung mit dem äſthetiſchen Eindruck.

Übertragung der Rührung auf das äſthetiſche Gebiet.

6. Ich mache in der Zergliederung der Rührung hier einen kurzen Halt, um auf das äſthetiſche Gebiet hinüberzuſehen. An ſich hat das Gefühl der Rührung keine Beziehung zum Äſthetiſchen. Es entſteht allenthalben im gewöhnlichen Leben. Die Freuden und Leiden, wie ſie der Tag mit ſich bringt, ſind überaus häufig von Rührung gefärbt. Die ſtoffliche Anteilnahme an der umgebenden Wirklichkeit kann jeden Augenblick den Ton der Rührung annehmen. Rührung iſt einer der verbreitetſten und bekannteſten Gefühlstypen des Alltagslebens.

Uns nun aber geht hier das Gefühl der Rührung darum ſo nahe an, weil es ſich auch mit dem äſthetiſchen Eindruck überaus häufig verknüpft, und weil dieſe Verbindung dem äſthetiſchen Eindruck ſtets ein höchſt charakteriſtiſches Gepräge verleiht. Die Rührung iſt ein

Zuſtand, der, wie wir geſehen haben, ſich dem Bewußtſein ſo deutlich, ſo eigenartig, ja faſt möchte man ſagen: ſo aufdringlich kundgibt, daß überall dort, wo ſich dem äſthetiſchen Eindruck Rührung zumiſcht, dieſer ein unverkennbares Gepräge empfängt.

Rührende Anmut.

Auf den verſchiedenſten äſthetiſchen Gebieten finden wir Rührung dem Eindrucke zugemiſcht. Ganz beſonders häufig iſt dies beim Anmutigen der Fall. Wir werden weiterhin ſehen: es beſteht geradezu eine Verwandtſchaft zwiſchen dem Rührenden und der Anmut. Gretchen bei Goethe, wo ſie, nachdem Mephiſto ihr das Käſtchen in den Schrein geſtellt, wieder das Zimmer mit den Worten betritt: „es iſt ſo ſchwül, ſo dumpfig hie“ und dann das Lied vom König in Thule ſingt, iſt ein Bild rührender Anmut. Ebenſo Hero bei Grillparzer, wie ſie des Abends nach der Begegnung mit Leander vor dem Schlafengehen ins Träumen gerät und ihr das Lied von Leda und dem Schwan in den Sinn kommt.

Verbindung der Rührung mit anderen äſthetiſchen Typen.

Aber auch das Geiſtig-Äſthetiſche iſt dem Rührenden günſtig. Rembrandts Bild im Louvre, das darſtellt, wie der Engel die Familie des Tobias verläßt, ſowie ſeine zahlreichen Zeichnungen aus dem Leben des jungen Tobias ſind Beiſpiele für das Karge der rührenden Art. Uhdes dreigeteiltes Bild von der Geburt Chriſti in Dresden gehört gleichfalls in dieſen Typus. Aber auch der erhabene Eindruck kann ſich mit Rührung verbinden. Man ſtelle ſich etwa die Reden vor, die König Lear, der Narr und Edgar im dritten Akt miteinander führen: hier iſt Grauſig-Erhabenes aufs innigſte mit Rührendem verſchmolzen. Und wenn ich mir Jeſus vorſtelle, wie er dem Volke die Seligpreiſungen verkündet, oder wie er die Kindlein zu ſich kommen läßt, ſo iſt ſeine ſtille Erhabenheit von Rührung umgeben. Aber auch die Gebiete des Tragiſchen, des Komiſchen und des Humors ſind, wie wir ſehen werden, voll von Rührendem. Die tragiſche Löſung trägt in vielen Fällen den Charakter hochherziger Entſagung, und hiermit der Rührung. Schiller freilich geht viel zu weit, wenn er in der Rührung das allem Tragiſchen entſprechende Grundgefühl ſieht. Was das Komiſche betrifft, ſo braucht man ſich nur an die rührende Komödie zu erinnern: ſie bildet einen ausgeprägten Typus des Luſtſpiels. Und dasſelbe gilt hinſichtlich des Humors von dem rührenden Humor.

Das Charakteriſtiſche der äſthetiſchen Rührung.

Soweit aber auch das Rührende auf die verſchiedenſten Gebiete des Äſthetiſchen verſtreut iſt, ſo erweiſt es ſich doch unmittelbar als zuſammengehörig. Freilich prägt ſich dieſe Zuſammengehörigkeit vor-

liegt vorwiegend im ſubjektiven Gefühl.

wiegend nur in der Art und Weiſe des ſubjektiven Gefühles aus. Man wird vergeblich nach einer einheitlichen äſthetiſchen Form ſuchen, in der das Rührende für die Sinne und die Phantaſie Geſtalt gewinnt. Und was den gemeinſamen Inhalt betrifft, der allen verſchiedenen Weiſen der äſthetiſchen Rührung entſpricht, ſo wird ſich weiterhin zeigen, daß er nur in ganz allgemeinen, verhältnismäßig unbeſtimmten Zügen beſteht. Das Rührende als äſthetiſcher Typus hat ſein Eigentümliches darin, daß er ſich vorwiegend in der Art des ſubjektiven äſthetiſchen Gefühls ausprägt. Zu dem äſthetiſchen Typus der Rührung gelangt man zweckmäßigerweiſe weder von der Seite der Form, noch von der des Gehaltes, ſondern von den ſubjektiven Gefühlen aus.[1])

Grundbedingung: die Rührung darf nicht ins Stoffliche herabſinken.

7. Die Aufnahme der Rührung in den äſthetiſchen Eindruck hängt von derſelben Bedingung ab, die für jedes andere Gefühl gilt: die Rührung darf ſich nicht zu einer ſtofflichen Erregung vergröbern. Wenn wir uns zerweicht und zermürbt fühlen, wenn wir uns leiblich nicht mehr zu faſſen vermögen, wenn uns Tränen entſtürzen oder wir doch einen harten Kampf mit den Tränen zu beſtehen haben: dann iſt die künſtleriſche Haltung des Gemütes mindeſtens gefährdet. Ein deutliches Kennzeichen freilich, an dem in allen Fällen erkannt werden könnte, ob die Rührung ins Stoffliche herabgeſunken ſei, läßt ſich nicht angeben. Mit feuchten Augen iſt bei vielen noch lange nicht die Grenze erreicht, wo die Rührung wideräſthetiſch zu werden beginnt. Und umgekehrt kann ohne jegliche Neigung zu Tränen die Rührung dennoch ins Stoffliche fallen. Maßgebend iſt allein die Frage, ob durch die Rührung die beſchauliche, verhältnismäßig losgelöſte, darüberſchwebende Haltung des Gemütes geſtört werde. Sobald dies der Fall iſt, hat die Rührung einen wideräſthetiſchen Charakter angenommen.

Rührſucht bei den Dichtern.

Ein Umſtand beſonders begünſtigt das Entſtehen von wideräſthetiſcher Rührung: das Losarbeiten der Dichter auf Rührung. Wenn der Dichter alles daran ſetzt, um Rührung zu erpreſſen, wenn er auf Koſten von Pſychologie und innerer Wahrheit die Tränendrüſen erregen will, dann entſteht in den Zuhörern, ſoweit ſie dem Dichter

[1]) Ich hätte daher auf S. 6 f. zu den beiden Möglichkeiten, wie die äſthetiſchen Grundgeſtalten zu gewinnen ſeien, noch eine dritte hinzufügen können. Zu dem Ausgehen von der Form und vom Gehalt geſellt ſich als dritte Möglichkeit das Ausgehen von dem ſubjektiven Gefühl. Vor allem in der Rührung tritt dieſe dritte Möglichkeit zutage.

gutwillig folgen, eine Rührung grobſtofflicher Art. Wer bei ſogenannten Rührſtücken weint, empfindet die Rührung des wirklichen Lebens. Ein anderer Erfolg tritt ein, ſobald der Zuhörer die Rührſucht des Dichters bemerkt. Aber auch in dieſem Falle kann es nur zu wideräſthetiſchen Erregungen kommen. Entweder nämlich wird der Zuhörer, obwohl er die Rührſucht des Dichters bemerkt, doch zur Rührung genötigt, aber dann iſt es widerwillige Rührung; in die Rührung miſcht ſich Ärger über ſich ſelbſt. Oder aber es kommt überhaupt zu keiner Rührung, ſondern der Dichter wird kühl oder lachend abgelehnt. In keinem Falle alſo führt die Rührſucht des Dichters zu einer künſtleriſch reinen Wirkung.

Es iſt eine Tatſache, daß die Rührung, beſonders die von Dichtern erzeugte, ſo überaus häufig ins Grobſtoffliche herabſinkt. Dieſe Tatſache hat mancherlei Urſachen. Einmal iſt es verhältnismäßig leicht, rührende Stoffe und Verwicklungen zu finden. Man braucht nur in das Alltagsleben hineinzugreifen. Sodann iſt zu bedenken, daß ſich die meiſten Menſchen ſehr leicht und gerne rühren laſſen. Und endlich iſt zu beachten, daß auf geringer und mittlerer Bildungsſtufe die Rührung als ausreichend dafür gilt, daß eine Dichtung ſchön gefunden und geprieſen werde.

Die Rührung der objektiven und der ſubjektiven Art.

8. Wenn in die Stellung der Rührung im Äſthetiſchen Klarheit kommen ſoll, ſo muß folgender Unterſchied beachtet werden. Das Gefühl der Rührung im äſthetiſchen Betrachter kann einem Gefühl der Rührung im Gegenſtande entſprechen, mag es ſich um einen Gegenſtand der Natur oder der Kunſt handeln. Die Rührung im Betrachter iſt dann Nachfühlung der in der objektiven Perſon vorhandenen Rührung. Es iſt dies mit kurzem Ausdruck die Rührung der objektiven Art. Fauſt bei Goethe wird durch die Oſterglocken und den Oſtergeſang gerührt; die Rührung, die den Leſer ergreift, vollzieht ſich im Anſchluß an die von der dargeſtellten Perſon gefühlte Rührung. Es kann die Rührung des Betrachters aber auch ohne eine gleichſam als Vorlage dienende Rührung im Gegenſtande entſtehen. Der objektive Vorgang enthält nichts von einem Rührungsgefühl; dennoch iſt er ſo geartet, daß er in dem Betrachter Rührung erweckt. Es iſt dies die Rührung der ſubjektiven Art. Die Geſtalt Brakenburgs in Goethes Egmont iſt an ſich rührender Art. Die Rührung des Betrachters entſteht hier nicht im entfernteſten im Anſchluß an eine etwa in Brakenburg oder in Beziehung auf Brakenburg ſtattfindende Rührung. Das bekannte Bild von Delaroche, das die Kinder

Eduards des Vierten darſtellt, die ihren Tod durch Mörderhand ahnen, wirkt rührend. In dem dargeſtellten Gegenſtand iſt von Rührung nichts zu finden. Es liegt Rührung der ſubjektiven Art vor.

Pſychologie der objektiven Rührung.

Der ſeeliſche Vorgang bei der objektiven Rührung muß noch genauer betrachtet werden. Enthält der äſthetiſche Gegenſtand ein Gerührtſein in ſich, ſo vollzieht ſich im Betrachter die Rührung zunächſt in der Weiſe eines gegenſtändlichen Gefühls. Wir fühlen die Rührung in die gerührte Perſon ein, beſeelen ſie mit Rührung. Allein dieſes gegenſtändliche, in die dargeſtellte Perſon eingeſchmolzene Rührungsgefühl iſt noch nicht das, was wir meinen, wenn wir den Betrachter gerührt nennen. Dieſe dem Gegenſtand eingefühlte Rührung iſt nur die Grundlage für das perſönliche Rührungsgefühl des Betrachters. Damit nun aber auf dieſer Grundlage die perſönliche Rührung entſtehe, muß eine Bedingung erfüllt ſein. Es kann nämlich Einfühlung von Rührung ſtattfinden, und dennoch braucht der Betrachter perſönlich nicht gerührt zu ſein. Es iſt ja möglich, daß uns die Rührung der gegenſtändlichen Perſon verächtlich oder lächerlich vorkommt. Es kann pſychologiſch vollkommen berechtigt ſein, daß ein Erzähler etwa einen rührſeligen Familienvater ſelbſt dort, wo er männlichen Sinn, ernſte Abwehr, ſtrafendes Vorgehen äußern ſollte, in läppiſche Rührung dahinſchmelzen läßt. In einem ſolchen Falle wird von dem Leſer zwar Rührung eingefühlt; allein zu dem ſubjektiven äſthetiſchen Gefühl des Leſers gehört in dieſem Falle nichts von Rührung. Denn in dem Leſer iſt vielmehr das Gefühl herrſchend, daß der Vorgang, der auf jenen Familienvater rührend wirkt, der Rührung nicht wert iſt, und daß dieſer Weichling Unwillen oder Spott verdient. Soll die der gegenſtändlichen Perſon eingefühlte Rührung auf den Betrachter rührend wirken, ſo muß der Anlaß, der in dem Gegenſtande zur Rührung führt, dem Betrachter als der Rührung wert erſcheinen. Auf den Anlaß zur Rührung alſo kommt es an. Wird dieſer Anlaß von uns als rührungskräftig empfunden, dann wird auch die durch ihn erzeugte Rührung der gegenſtändlichen Perſon in dem Betrachter ſelbſt Rührung wecken. Jetzt können wir abſchließend ſagen: die erſte — objektiv begründete — Art der Rührung beſteht nicht etwa lediglich in der Einfühlung und Hinausprojizierung der Rührung in die objektive Perſon, ſondern ſie beſteht in dem perſönlichen Rührungsgefühl des Betrachters, das dadurch entſteht, daß der in dem Gegenſtand gegebene Anlaß zur objektiven Rührung und dieſe objektive (durch Einfühlung entſtandene) Rührung auf den Betrachter rührend wirken.

C. Der Inhalt des Rührenden.

Welcher Inhalt wirkt rührend?

9. Jetzt endlich gilt es zu fragen: welche Erforderniſſe ſind an dem Inhalte zu erfüllen, wenn Rührung entſtehen ſoll? Was wirkt rührend? Da zieht nun vor allem die ungeheure Mannigfaltigkeit deſſen, was rührend wirkt, unſeren Blick auf ſich. Geduld und Sanftmut, Entſagung und Hochherzigkeit, unverdientes Leiden und ungeahntes Glück, Hilfloſigkeit und redliches Bemühen mit geringen Kräften, Treue in ſchweren Tagen und Offenheit einer ſchuldbewußten Seele, verlegenes Stammeln und wohlgemeinte Begeiſterung, gutmütige Beſchränktheit und ſchlichte Weisheit — dies alles kann rührend ſtimmen. Wo liegen da die gemeinſamen Züge? In der Tat beſteht das Gemeinſame nur in etwas ganz Allgemeinem, in etwas verhältnismäßig Unbeſtimmtem.

Das Leidende: nicht das Weſentliche der Rührung.

Köſtlin erblickt das Weſentliche des Rührenden im Leidenden. Wenn wir das, „womit wir unbedingte Sympathie hegen, gefährdet, bedroht, leidend, ſcheidend ſehen“, dann entſteht Rührung. Wenn Köſtlin Recht hätte, dann würde es ſich nicht verſtehen laſſen, wie uns das Lächeln eines unſchuldigen Kindes, die geduldige Treue eines Freundes, die Güte und Gnade eines hochfühlenden Herzens, das überſtrömende Glücksgefühl eines ſtillen, beſcheidenen Gemütes, der Abendfriede einer Landſchaft zu rühren vermögen. Es müßte dann etwa, wie dies Köſtlin auch wirklich tut,[1]) zu der Erklärung gegriffen werden, daß in dieſen und ähnlichen Fällen das Ungeſicherte, Schutzloſe, in ſeinem Beſtande Bedrohte für unſer Gefühl maßgebend ſei. Das wäre aber eine höchſt gezwungene Deutung. Das Schutzloſe, Gefährdete, Flüchtige iſt in dieſen Fällen höchſtens eine Nebenvorſtellung. In der Art, wie eine unverdiente Gnade, eine ſtille Treue, der Abendfriede in einem weltentrückten Dorfe in die Erſcheinung treten, kommt ein derartiges Mahnen an die Schutz- und Beſtandloſigkeit unmittelbar überhaupt nicht vor. Und nun ſoll das Merkmal des Gefährdeten und Unſicheren ſogar maßgebend für den Eindruck ſein, derart, daß einzig aus dieſem Merkmal die ſo entſchiedene Eigenart des Rührenden hervorgehen ſoll!

Das vernunftmäßig ordnende Bewußtſein: nicht Grundlage der Rührung.

Für den richtigen Weg wird es förderlich ſein, wenn wir uns vor Augen halten, daß Verſtandesarbeit, Abſicht, bewußtes Verfahren niemals Rührung erwecken. Wo uns klares Überlegen, begriffliches Ordnen, Handeln aus Grundſätzen entgegentreten, wo eine Erſcheinung

[1]) Köstlin, Äſthetik. S. 267 ff.

ein rationales Ausſehen hat, alſo etwa das Gepräge des Regelrechten, Erſonnenen, Gekünſtelten, Pedantiſchen trägt, iſt kein geeigneter Boden für Rührung vorhanden. Freilich können, wie ſchon die angeführten Beiſpiele reichlich zeigen, hohe geiſtige und ſittliche Vorzüge rührend wirken: von Weisheit, Güte, Treue, Edelſinn geht überaus häufig Rührung aus. Allein was an dieſen Eigenſchaften rührt, beſteht nicht etwa in einer rationalen und begrifflichen Seite, die an ihnen wahrzunehmen wäre. Vielmehr würden dieſe Eigenſchaften ſofort aufhören, rührend zu wirken, wenn an ihnen Leitung durch Verſtand und Bewußtſein, die Abſicht und Mühe logiſchen und grundſatzvollen Hervorbringens zutage träten. Im Reiche alſo des vernunftmäßig ordnenden Bewußtſeins haben wir die inhaltliche Grundlage für die Rührung ſicherlich nicht zu ſuchen.

Das Naive als rührend.

10. Um das Gemeinſame aller rührenden Inhalte zu finden, hat man ſich an das Gegenteil des Rationalen, das heißt: an das Naturartige, Geiſtige, das Naive, Unwillkürliche, an das, wenn nicht gänzlich, ſo doch verhältnismäßig Unbewußte zu halten. Nicht als ob ich behaupten wollte, daß alles Naive rührt. Es gibt genug naive Fragen und Antworten, genug unbewußte Verrichtungen mit Händen und Beinen, genug unwillkürliche Regungen, die uns nicht im entfernteſten Rührung einflößen. Vielmehr müſſen noch zwei wichtige Bedingungen erfüllt ſein.

Stilles Walten des Naturartig-Geiſtigen nach beſonders eigentümlicher Seite hin.

Erſtlich muß das Naturartig-Geiſtige nach irgend einer ungewöhnlichen, unvermuteten, beſonders eigentümlichen Seite in Erſcheinung treten, derart, daß das überlegene Können des Naturartig-Geiſtigen im Gegenſatze zu Vernunft und Abſicht hervorleuchtet. Der Fall muß ſo liegen, daß das Naturartig-Geiſtige gerade durch das Eigentümliche des vorliegenden Falles in ausgezeichneter Weiſe, in bemerkenswerter Richtung, in überraſchendem Grade in die Erſcheinung tritt und ſich hierdurch dem Vernünftig-Geiſtigen als überlegen erweiſt.

Zweitens muß die Natur, die die Haltung und den Ton des Geiſtigen bildet, als etwas Liebes, Freundliches, Treues, Unſchuldsreines, Schlichtes, Gutes gefühlt werden. Vielleicht kann ich dieſes Erfordernis am beſten mit dem zuſammenfaſſenden Ausdruck „ſtilles Walten“ bezeichnen. Tritt die Natur in Geſtalt dämoniſcher, wilder, zerſtörender Leidenſchaften zutage, ſo wirkt dies aller Rührung ſchroff entgegen. In einem Wutausbruch kann ſich das Unwillkürliche, Natürliche im Menſchen nach äußerſt intereſſanter Seite hin äußern. Aber die darin zutage tretende Natur zeigt das Gegenteil jener genannten Erforderniſſe. Wir werden erſchreckt, aber nicht gerührt.

Wenn ich ſonach die Rührung davon abhängig mache, daß das ſtille Walten des Naturartig-Geiſtigen ſich nach beſonders eigentümlicher Seite hin offenbart, ſo iſt dies eine Formel, die auf die verſchiedenſten Fälle paßt. In welcher Geſtalt ſich auch die Grundlage der Rührung zeige: immer iſt für das Hervorbringen der Rührung jene Formel das Maßgebende. Wenn beiſpielsweiſe uns ein Kranker rührt, der ſeine ſchweren Leiden geduldig erträgt, ſo liegt das Rührende nicht etwa darin, daß der Kranke aus Pflichtbewußtſein und Grundſatz ſeine Ungeduld niederhält, ſondern darin, daß eine ſtille, edle, tapfere Seele aus ihrer Natur heraus die Leiden ohne Murren und Klagen auf ſich nimmt. Um ſo rührender iſt der Anblick, je mehr ſich in dem geduldvollen Ertragen der Leiden das unwillkürliche, ſelbſtverſtändliche Walten der tapferen Seele zum Ausdruck bringt; je mehr alſo das überlegene Können einer ſchlicht und einfach ſich auswirkenden edlen Natur in die Erſcheinung tritt. Je mehr man ſieht: der Kranke muß ſich zuſammennehmen, ſich gewaltſam anſtrengen, ſeine Grundſätze ins Feld führen, um ſo mehr tritt das Rührende zurück, um der Regung der erſchütterten Bewunderung Platz zu machen. Verſchiedene Fälle.

Oder ein anderes Beiſpiel: eine großmütige Seele rührt uns durch Entſagung und Aufopferung. Je mehr die Entſagung aus Überlegung und Vernunft ſtammt, um ſo weniger wirkt ſie rührend. Wenn ſich dagegen in ihr eine große Seele naturnotwendig, einfach, unwillkürlich ausſpricht, werden wir gerührt, und zwar in um ſo höherem Grade, je ungewöhnlicher das iſt, was die einfache große Natur leiſtet, je mehr ſie hierin alle Vernunft und Logik übertrifft.

Wie ſteht es denn nun aber etwa mit dem rührenden Eindruck der Hilfloſigkeit? Hier ſcheint doch vielmehr ein Nichtkönnen der Natur vorzuliegen. Näher betrachtet aber iſt es keineswegs das Nichtkönnen als ſolches, worüber wir gerührt ſind; ſondern unſere Rührung gilt vielmehr dem Umſtande, daß ſich gerade in dem Nichtkönnen die ſchlichte, unſchuldige Natur kund tut. Das Gebiet, auf dem ſich jemand rührend-hilflos erweiſt, gilt uns im Vergleiche zu der ſchlichten, einfältigen Natur als verwickelt und künſtlich. So haftet der Hilfloſigkeit der Schein an, daß ſie das Walten der einfachen, einfältigen Natur anzeigt. Wo die Hilfloſigkeit ein Zeichen bloßer Dummheit, ſtrafbaren Ungeſchicks, gewiſſenloſen Nichtgelernthabens iſt, dort flößt ſie uns keine Rührung ein.

Es gibt noch viele andere Fälle, die zu unſerer Formel nicht zu ſtimmen ſcheinen. Emſiges Bemühen, pflichteifrige Hingebung kann den Eindruck des Rührenden machen. Hier bezieht ſich indeſſen die

Rührung nicht auf das unausgeſetzte Pflichtbewußtſein, nicht auf die immer neue Willensanſpannung. Vielmehr iſt es der dem emſigen Bemühen anhaftende Naturton, worauf die Rührung geht. Wir empfangen den Eindruck: hinter dem rührigen Pflichteifer ſteht eine gute, treue, einfache Natur, die nicht anders kann als immer von neuem anzuſpornen, die ſich nicht ermüden, nicht abſchrecken läßt. Die Rührung wächſt daher, wenn wir ſehen, wie trotz der Geringfügigkeit der Erfolge oder trotz der Dürftigkeit der zur Verfügung ſtehenden Mittel ſich dennoch der Eifer ungeſchwächt erhält. Dann nämlich ſcheinen die Bemühungen aus einer ſchier unerſchöpflichen Fülle guter, treuer Natur zu fließen.

Abwehr eines Mißverſtändniſſes.

Soviel ich ſehe, läßt ſich die Rührung in allen Fällen zwanglos auf jene Formel bringen. Es kommt nur darauf an, nicht an der Oberfläche haften zu bleiben, ſondern nach dem, was an dem jeweiligen Falle das wirklich Rührende iſt, zu forſchen. Man könnte erwidern: wenn jene Formel Recht hätte, ſo wären zur Rührung ſchwierige Überlegungen, feine begriffliche Unterſcheidungen erforderlich; echte Rührung ſei aber doch auch dem gänzlich Ungebildeten geläufig. Wollte ich mit den gegebenen Darlegungen wirklich ſagen, daß man den Begriff vom ſtillen Walten des Naturartig-Geiſtigen gefaßt haben müſſe, um in Rührung geraten zu können, ſo würde ich freilich eine Abgeſchmacktheit vertreten. Ich meine natürlich hier, wie überall, die Sache nur ſo, daß das, was ich begrifflich auseinanderlege, von dem äſthetiſchen Betrachter nur in der Weiſe dunklen Gefühls geleiſtet zu werden brauche. Es hat nun aber auch der gemeine Mann ein ſicheres Gefühl für das, was ſchlichte, treue, gute, reine, unſchuldsvolle Natur iſt. Und um ſo leichter wird er dieſes Gefühl betätigen, je mehr es ſich um ſolche Fälle handelt, denen jener Naturton in auffallender, ungewöhnlicher Weiſe und in beſonderem Grade anhaftet. So aber verhält es ſich ja in den rührenden Gegenſtänden. Es iſt alſo auch bei dem gemeinen Mann der Boden für das Entſtehen von Rührung vorhanden.

Das Rührende von Landſchaften.

Noch ſei ausdrücklich bemerkt, daß nach der hier entwickelten Auffaſſung auch die landſchaftliche Natur Gegenſtand der Rührung werden kann. Selbſtverſtändlich gilt dies nicht von der phyſikaliſch-chemiſch aufgefaßten Natur. Sondern es kommt darauf an, daß in die Natur ein Naturartig-Geiſtiges eingefühlt werde. Sobald uns eine Landſchaft in beſonderem Grade dazu auffordert, eine unſchuldsvolle, ſchlichte Seele in ſie einzufühlen; ſobald wir die Natur mit dem Gefühl anblicken: wie iſt doch alles in ihr ſo friedevoll, ſo mit ſich eins,

ſo frei von Zweifel, Irrtum, Sünde und Laſter! — dann nimmt unſere Naturbetrachtung die Färbung der Rührung an. Großartige, romantiſche, glanzvolle, ſchmuckreiche Landſchaften ſind hierfür nicht geeignet; viel eher Landſchaften von anſpruchsloſer, ja dürftiger Art, Landſchaften, die zum ſtillen Gemüt ſprechen. Der Vierwaldſtätter See vermag weit weniger rührend zu wirken als etwa ein Zuſammen von Fichtenwald und Heide im Fichtelgebirge. Aus den Landſchaften der Worpsweder, Thomas, Steinhauſens, Hans von Volkmanns wird man leicht viele Beiſpiele finden. Aber auch feierliche Landſchaften können rührend ſtimmen: ich denke etwa an das Paradies, wie es Ludwig von Hofmann in einem Bilde des Leipziger Muſeums oder Thoma gemalt haben.

Das Merkmal des Leidenden kommt zu relativem Recht.

Wenn es nun auch unrichtig iſt, das gemeinſame Weſen alles rührenden Inhalts in Leiden, Hilfloſigkeit, Schutzbedüftigkeit und dergleichen zu ſetzen, ſo beſteht doch zweifellos eine ganz beſonders enge Beziehung zwiſchen dem Rührenden und den leidenden Zuſtänden. Und das iſt auch nach der hier entwickelten Grundbeſtimmung des rührenden Inhalts durchaus verſtändlich. Denn das ſtille, treue, unſchuldsreine Walten des Naturartig-Geiſtigen findet eine beſonders günſtige Stätte auf dem Boden leidender Zuſtände. Rührung geht daher ganz beſonders häufig von dem Verhalten der Menſchen im Erleben von Leid und Trübſal, in Gefahr und Hilfloſigkeit aus.

Wodurch das ſtille Naturwalten eine löſende Wirkung ausübt.

11. Es bleibt noch übrig, die Verbindung herzuſtellen zwiſchen der ſoeben gegebenen *inhaltlichen* Beſtimmung und der vorhin dargelegten Charakteriſierung des *ſubjektiven* Eindrucks. Wie kommt es, daß das ſtille Walten eines Naturartig-Geiſtigen unſer Inneres zu löſen, zu erweichen vermag?

Dies zwar iſt ohne weiteres verſtändlich, daß ſtilles Naturwalten keine tapferen, unternehmenden, kämpfenden Gefühle zu erzeugen vermag. Aber von dem Fehlen ſolcher Gefühle bis zu dem Gefühl des Dahinſchmelzens und Weichwerdens iſt noch ein großer Schritt. Sehe ich richtig, ſo muß man jenen Zuſammenhang ſo auffaſſen.

Zurückweichen der Vernunft.

Angeſichts des betonten Hervortretens der ſtillen, treuen, unſchuldsvollen, ſchlichten Natur überkommt uns das — wenn auch dunkle — Gefühl, daß alle unſere Vernunft und Bildung, all unſer Wiſſen und Verſtehen, unſere ganze Kultur und Verfeinerung zurücktreten und verſtummen muß, daß alles, worauf wir ſtolz ſind und pochen, in nichts ſchwindet, daß alle unſere Errungenſchaften und Fortſchritte, gegen die ſtille, ſchlichte, ſichere Natur gehalten, beſchämt weichen müſſen. Unſere Bewußtſeinshöhe fühlt ſich erſchüttert, unſer Vernunftſtolz gerät

ins Wanken. Wie iſt die unbewußte Natur — ſo fühlen wir — doch reiner, ſicherer, treuer als der vernunftgeklärte Geiſt.

So etwa würde ich das Gefühl bezeichnen, aus dem heraus ſich angeſichts des ſtillen Naturwaltens die Löſung und Erweichung unſeres Innern vollzieht. Auch der gewöhnliche Menſch, der von dieſen verwickelten Verhältniſſen keine Vorſtellung hat, vermag doch das von mir Beſchriebene dunkel zu fühlen. Denn auch er fühlt ſich als Vernunft und Selbſtbewußtſein, und gegenüber dem ſtillen Naturwalten kommt dieſes Gefühl beſonders heraus.

Tiefere Begründung der Luſt und Unluſt der Rührung.

Jetzt erhält auch der Luſt- und Unluſtcharakter der Erweichung, der ſchon unter Nummer 2 behandelt wurde, einen tieferen Hintergrund. Die in der Rührung liegende Luſt wurde dort auf die Belebung und Erleichterung zurückgeführt, als die wir die Löſung unſeres Inneren ſpüren. Jetzt kommt noch das Tiefere hinzu, daß wir uns in dem Zuſtande der Löſung unſeres Inneren der guten, lieben Natur, ihrer Unſchuld und Schlichtheit und Treue genähert fühlen. Es iſt uns, als wären wir von der Laſt der Kultur, von den Anmaßungen der Vernunft, von den Gefahren der Verfeinerung des Bewußtſeins befreit und in inniger Fühlung mit der einfachen, warmen Natur. Und ebenſo hat jetzt die der Rührung anhaftende Unluſtfärbung eine Vertiefung erfahren. Früher ſagte ich: die Schwächung des Lebensgefühls als ſolche führt Unluſt mit ſich. Jetzt kommt folgender Zuſammenhang dazu: indem wir uns der ſtillen Natur genähert fühlen, ſind wir damit doch zugleich von dem, was den Vorzug, die Ehre, die Beſtimmung unſeres Weſens ausmacht, herabgeglitten. Wir ſind eben doch Vernunft, wir fühlen uns als hinausragend über die Natur. Wenn nun auch dort, wo Rührung entſteht, die Vernunft und Kultur im Nachteil gegenüber der Natur ſich befinden, gleichſam durch dieſe in Schatten geſtellt ſind, ſo iſt doch ein Zurückweichen von Vernunft und Kultur ſo etwas wie ein Herabſinken, wie ein Abgehen von dem, was Vorzug und Ziel unſeres Weſens bildet, und wird daher als von Unluſt begleitet geſpürt.

Das Tiefmenſchliche der Rührung.

Damit hätte ich, ſoviel ich ſehe, das Weſen der Rührung nach allen Seiten dargelegt. Man ſieht: die Rührung iſt eine Erregung, die ganz beſonders tief in den Grundbau der menſchlichen Natur hinabreicht. Sie hängt aufs innigſte mit den prinzipiellen Gegenſätzen in der Stellung und Entwicklung des menſchlichen Seelenlebens zuſammen. Oft behandelt man in der Äſthetik die Rührung, indem man nur an ihre trivialen Formen denkt, mit Geringſchätzung. An und für ſich bedeutet das Rührende eine ungeheure Bereicherung und Vertiefung

des Äſthetiſchen. Es iſt ein echt und voll menſchlicher Ton, der durch die Rührung in das äſthetiſche Genießen kommt.[1])

D. Arten des Rührenden.

12. Ich hatte die ſchroffe und die weiche Rührung unterſchieden. Es waren dies kurze Namen für einen Unterſchied, der ſich auf die Grundlage bezieht, auf der die Löſung des Gemütes vor ſich geht. Das heißt: der Einteilungsgrund betraf dort die Feſtigkeit und Spannung, zu der die Löſung im Kontraſt ſteht. Jetzt iſt auf einen Unterſchied, der mit jenem nicht verwechſelt werden darf, hinzuweiſen. Ich ſtelle jetzt die herbe und die gewöhnliche Rührung einander gegenüber.[2]) Herbe und gewöhnliche Rührung.

Herb nenne ich die Rührung dann, wenn bei aller Löſung des Inneren das Ich ſich doch gleichſam in Händen behält, ſeinen Untergrund und Kern als nicht völlig in Weichheit aufgegangen ſpürt. Mit genauem Ausdruck liegt das Eigentümliche der herben Rührung darin, daß wir bei aller Weichheit dennoch die Gewißheit der Möglichkeit, feſt und ſtark zu ſein, fühlen. Die Bedingung der Feſtigkeit iſt uns, ſo fühlen wir, nicht abhanden gekommen. Damit hängt zuſammen, daß wir uns der herben Rührung nicht ſchämen. Wir fühlen die Erweichung als etwas, was in der Ordnung iſt, was in dem vorliegenden Falle echt menſchlich iſt. Die ſchroffe Rührung hat, wie wir ſahen, zu ihrer Vorausſetzung den Zuſtand der Verhärtung; die herbe Rührung dagegen beſteht, mag ſolche Verhärtung vorausgegangen ſein oder nicht, darin, daß wir in und mit der Erweichung zugleich die Fähigkeit ſpüren, uns feſt und ſtark aufrichten zu können. Von der ſchroffen Rührung ſagen wir, daß ſie normalerweiſe beim äſthetiſchen Betrachter nicht vorkommt. Die herbe Rührung dagegen kann ſich im äſthetiſchen Genießen geradeſo wie im gewöhnlichen Leben entwickeln.

Gewöhnliche Rührung finde ich dort, wo das Ich in ſeine Erweichung einfach aufgeht, wo alſo jene Gewißheit, die Fähigkeit zum Starkſein behalten zu haben, als Einſchlag der Rührung nicht vor-

[1]) Dies hebt auch ZEISING hervor (Äſthetiſche Forſchungen § 357). In der Hauptſache freilich iſt die Behandlung des Rührenden bei Zeiſing, trotz zahlreicher eindringender Bemerkungen, ein Beiſpiel für fehlgreifenden Tiefſinn.

[2]) In meiner Äſthetik des Tragiſchen ſind die beiden Unterſchiedspaare noch nicht voneinander geſchieden. Überhaupt bin ich dort, da ich dort eben nur vom Rührendtragiſchen handle (S. 442 ff.), auf die Pſychologie des Rührenden als ſolchen nur in geringem Grade eingegangen.

kommt. Auch dieſe gewöhnliche Rührung braucht keineswegs ins Weichliche zu fallen. Sie iſt eine wohlberechtigte Gefühlsäußerung des äſthetiſchen Betrachters. Freilich iſt bei der gewöhnlichen Rührung die Gefahr des Weichlichen und Schlaffen und damit der ſtofflichen Vergröberung größer als bei der herben Rührung. Eine künſtleriſche Darſtellung, die herbe Rührung zu erwecken weiß, ſteht daher nach dieſer Seite hin höher als eine, die nur gewöhnliche Rührung hervorruft. Auch fällt die gewöhnliche Rührung keineswegs mit dem, was ich weiche Rührung genannt habe, zuſammen. Die gewöhnliche Rührung kann auch aus jener „ſchroffen“ Vorausſetzung, aus Verhärtung und Erſtarrung, hervorgehen. Ein verſteinertes Gemüt kann unter Umſtänden in faſſungsloſe Auflöſung dahinſchmelzen, in haltloſe Weichheit zerfließen.

Lipps.

Wenig freundlich iſt Lipps gegen die Rührung geſtimmt. Er überträgt das Weichliche und Schlaffe des Rührſtücks auf das Weſen der Rührung. Er ſpricht ſo, als gäbe es nur entweder ſtarkes, männliches Wollen und Kämpfen oder ſüßliches Zerfließen Er verkennt die weiche, widerſtandslos hinſchmelzende, ſentimentale Art des Fühlens in ihrer menſchlichen Tiefe und Berechtigung. Und ſo gilt ihm denn die Rührung in Bauſch und Bogen als ein „ſalzloſes“, „knochenloſes“ Miterleben, das aus dem äſthetiſchen Verhalten auszuſchließen ſei.[1])

Verbindung des Rührenden mit anderen Typen.

13. Seine beſtimmtere Ausgeſtaltung erhält das Rührende durch ſeine Verbindung mit anderen äſthetiſchen Typen. Freilich ſind nicht alle Typen gleich geeignet für die Verknüpfung mit dem Rührenden. Es kommt hierbei vor allem darauf an, ob die beſtimmte äſthetiſche Geſtaltung einen günſtigen Boden bildet für die Entfaltung unſchuldsvoller echter Natur.

Das Rührend-Anmutige.

Dies gilt in beſonders hohem Grade vom Anmutigen. Das Rührend-Anmutige beruht auf einer tiefbegründeten Verwandtſchaft beider Typen. Die ſchöne Seele, die den Kern der Anmut ausmacht, iſt gleichgewichtsvolle Ineinanderbildung von Sinnlichem und Geiſtigem, ſie gehört alſo dem Bereiche des Naturartig-Geiſtigen an, ja ſie zeigt das Naturartig-Geiſtige gerade in ſeinem ſtillen Walten, alſo nach der Richtung hin, die dem Rührenden eigentümlich iſt. Daher wirkt das Anmutige in allen den Fällen rührend, wo eben dieſes ſtille Walten des Naturartig-Geiſtigen in beſonders betonter, eigenartiger, merkwürdiger Weiſe, in ſeinem überlegenen Können gegenüber aller Vernunft und Abſicht fühlbar wird. Ein großer Teil des Anmutigen fällt

[1]) Lipps, Die äſthetiſche Betrachtung und die bildende Kunſt, S. 52 ff.

daher unter das Rührende, ſei es daß es ausgeſprochen rührend iſt, ſei es daß es nur einen leiſen Anklang hiervon enthält. Ja ich kann mir vorſtellen, daß es zartfühlende Seelen gibt, die jede anmutige Erſcheinung mindeſtens in leiſem Grade rührend anſpricht. So ſagt Wilhelm von Humboldt, daß die Vollendung und Harmonie des Schönen ſich durch „Ruhe und Rührung“ offenbare. Und die rührende Wirkung begründet er mit dem Hinweiſe darauf, daß „es immer das Herz mit Wehmut ergreift, ſo oft wir in eine gewiſſe Tiefe der Natur oder der Menſchheit blicken“.[1]) Inſofern Humboldt mit dem, was er ſchön nennt, an das Anmutige gedacht hat, gehört dieſe ſeine Behauptung hierher.

Beiſpiele.

Dickens iſt ein Meiſter der rührenden Anmut. Ich erinnere nur an die Geſtalten von Klein-Emily und Agnes in David Copperfield. Aus Turgenjeffs Frühlingswogen hat ſich mir Gemma, aus Tolſtojs Anna Karenina die ſich mit dem prächtigen Lewin in Liebe zuſammenfindende Kitty, aus Luckas Roman Tod und Leben die von Frühlings- und Waldluft umwehte Fri als rührend anmutig eingeprägt. Der Geſtalt der Leonore in Beethovens Fidelio ſoll nicht vergeſſen werden. Die glaubensvolle, kühn wagende Treue der jungen Gattin ragt freilich auch weit ins Erhabene hinein. Dies hindert aber nicht, daß Leonore in manchen Szenen den Eindruck des Rührend-Anmutigen macht. Überaus häufig iſt anmutigen lyriſchen Gedichten ein Hauch von Rührung zugemiſcht. Ich erinnere an Goethes Schäferlied oder an Heines Gedicht „Du biſt wie eine Blume“. Im allgemeinen darf man ſagen: wo die anmutige Geſtalt von Liebe, Hingebung und Güte überſtrömt, in geduldigem Ertragen oder treuem Entſagen Ungewöhnliches leiſtet, dort vereint ſich die Anmut mit rührender Wirkung.

Das Rührend-Derbe.

14. Aber auch das Sinnlich- und das Geiſtig-Äſthetiſche können ſich mit dem Rührenden verbinden. Es beſteht hier zwar keine ſolche innere Verwandtſchaft wie in dem eben beſprochenen Falle; aber es iſt doch ganz wohl möglich, daß das ſtille Walten der Natur ſich in den Formen des Sinnlich- und des Geiſtig-Äſthetiſchen äußert. Von den beiden Arten des Sinnlich-Äſthetiſchen, dem Derben und dem Reizenden, iſt das Derbe weit mehr für Rührung geeignet. Gute, ſchlichte, treue Natur nimmt gern die Geſtalt der Ungebärdigkeit und Urwüchſigkeit an. Ja das Rührende tritt in dieſem Falle mit ganz beſonderer Betonung und Wirkung hervor. Unter der rohen Außen-

[1]) Wilhelm von Humboldt, Über Goethes Hermann und Dorothea, Abſchnitt 11 (Werke Band 2, S. 141 f.).

ſeite verbirgt ſich vielleicht ein goldenes Herz. Dieſe Gegenſätzlichkeit gibt der Rührung eine beſondere Färbung. Goethes Götzdrama zeigt die Treuherzigkeit unter rauher, ungefüger Hülle nicht nur in der Perſon des Helden, ſondern auch in einer Anzahl anderer Geſtalten. Die Bühne weiſt unzählige Geſtalten auf, die dieſe Art von Rührung hervorbringen. Dagegen iſt die Unterart des Derben, die ich das Üppige nannte, naturgemäß mit Rührung nur ſchwer verträglich. Wenn Buhlerinnen — wie ſo oft im franzöſiſchen Drama — rührend wirken, ſo tun ſie dies nicht als üppige Buhlerinnen, ſondern als ſentimentale, in Gefühlen ſich ſpiegelnde Sünderinnen.

Das Rührend-Reizende.

Auch das ganze Gebiet des Reizenden iſt für rührende Wirkungen nicht günſtig. Das Reizende beſteht in verfeinerter, beweglicher, vielleicht gar überreizter Sinnlichkeit. In ſolchem Elemente vermag ſich ſtilles, ſchlichtes Naturwalten nur ſchwer und unvollkommen zu entwickeln. Aber in gewiſſem Grade iſt dies doch möglich. Und ſo findet man denn auch in der Tat Rührend-Reizendes. Als ein Beiſpiel ſchwebt mir die Frou-Frou, wenigſtens in der Art, wie ſie Sarah Bernhardt dargeſtellt hat, vor Augen.

Das Geiſtig-Äſthetiſche in ſeinem Verhältnis zur Rührung.

Was das Geiſtig-Äſthetiſche betrifft, ſo könnte man glauben, daß ſein Weſen mit dem Rührenden in Widerſpruch ſtehe, da doch der Überſchuß des Geiſtigen das ſchlichte, naive Walten der Natur ausſchließe. Man hat indeſſen zu bedenken, daß der Überſchuß an Geiſt keineswegs notwendig begriffliches Denken und vernunftbeſtimmtes Wollen bedeutet, ſondern daß auch Überfülle an Gefühl, Gemüt, Phantaſie, an anſchaulichem, gefühlsmäßigem, phantaſiebeflügeltem, intuitivem Denken und an gemütsbewegtem Wollen hierher gehört. In allen dieſen Richtungen kann ſich aber, auch wenn die Sinnlichkeit nicht ſtark entwickelt iſt, jener naive, ſtille Naturdrang zeigen, der die Grundlage des Rührenden bildet. Ein einſeitiger Innerlichkeitsmenſch, der an ſchwernehmendem, melancholiſchem Gemüte krankt, kann uns wie gequälte Unnatur berühren, aber in anderen Fällen erſcheint dieſe ſeine einſeitig entwickelte Innerlichkeit als naiver, ſchlichter Ausdruck einer von Natur eben nach dieſer Richtung hin angelegten Seele. Ja auch begriffliches Denken kann den Eindruck des Rührenden machen. In der pedantiſchen Gelehrſamkeit eines vertrockneten Magiſters kann ſich eine rührend treue Seele äußern. Ich erinnere an Quintus Fixlein bei Jean Paul.

Wenn ſich mit dem Geiſtig-Äſthetiſchen Rührung verbindet, ſo haftet ihr eine ähnliche Betonung an wie der vorhin erwähnten Rührung

der derben Art. Dort ſagten wir: hinter roher, grobſaftiger, vielleicht ungeſchlachter Außenſeite blickt die gute, liebe, treue Natur hervor. Eine ähnliche Gegenſätzlichkeit verleiht dem Rührenden der geiſtig-äſthetiſchen Art eine eigentümliche Färbung. Hinter einer dürftigen, kargen, dünnen Sinnlichkeitsſchicht entdecken wir echte, gute Natur.

Das Rührend-Karge und das Rührend-Zarte.

Das Geiſtig-Äſthetiſche ſchied ſich uns in das Sinnlich-Karge und in das Sinnlich-Zarte. Wie überaus häufig das Karge mit rührendem Charakter zu finden iſt, kann man ermeſſen, wenn man bedenkt, daß zwei ſo grundverſchiedene Geſtalten wie etwa Frenſſens Jörn Uhl und Roſtands Cyrano hierher gehören. Ich will natürlich nicht behaupten, daß dieſe beiden Perſonen überall, ſondern nur daß ſie in gewiſſen Szenen rührend wirken. Auch darf man bei Cyrano nicht an die künſtleriſche Behandlungsweiſe Roſtands denken (denn dieſe zeigt das Gegenteil von karger Art), ſondern nur an den Charakter, den der Dichter dem Cyrano gibt. Und dieſer hat bei aller Beredſamkeit und Gewandtheit doch etwas keuſch Verſchloſſenes. Das Zarte der rührenden Art wiederum kann man ſich durch zahlreiche Geſtalten Fra Angelicos oder Peruginos näher rücken laſſen.

Das Rührend-Erhabene.

15. Aber auch das Erhabene kann rührend werden. Wo freilich ſich die übermächtige Kraft in heftiger, wilder Erregung befindet, wo ſie ſich in tapferer, kühner Männlichkeit oder in majeſtätiſcher Ruhe oder in üppiger Prachtentfaltung äußert, dort ſind die Bedingungen für das Entſtehen von Rührung nicht erfüllt. Wohl aber iſt dies dort der Fall, wo die übergroße Kraft ſich in der Weiſe ſtiller, kindlicher, unſchuldsvoller, tiefer Natur entfaltet. Unſchuldsvolle Größe, aus reinem Herzen ſtammende Hoheit, anſpruchsloſes Überragen werden als rührend empfunden, mögen nun dieſe Eigenſchaften ſich im Erdulden, Entſagen, Vergeben, Tröſten, im Beglücken durch Liebe oder ſonſtwie äußern. Aus der ungeheuren Fülle des Rührend-Erhabenen hebe ich Maria Stuart und Wallenſtein vor ihrem Ende, Nathan bei Leſſing, Hans Sachs bei Richard Wagner, beſonders im dritten Akt, Emanuel im Hesperus, den Vater Spener im Titan heraus.

Auch das Rührend-Erhabene ſtellt eine durch Gegenſätzlichkeit in eigenartiger Weiſe ſchattierte Verbindung dar. Die Übergröße der Kraft und das ſtille Naturwalten heben ſich gegenſätzlich ab und beleben ſich hierdurch wechſelſeitig. Oder ſubjektiver ausgedrückt: mit der Steigerung und Erſtarkung unſeres Selbſtgefühls, die dem Erhabenen als ſolchem entſpricht, verbindet ſich die dem Rührenden entſprechende Löſung und Erweichung unſeres Inneren.

Von der Verbindung des Rührenden mit Tragik, Komik und Humor wird bei Betrachtung dieſer Geſtaltungen die Rede ſein.

Der rührende Konflikt.

16. Noch auf eine beſondere Verknüpfungsweiſe des Rührenden iſt hinzuweiſen. Vor allem in der erzählenden und dramatiſchen Dichtung nimmt das Rührende oft die Stelle am Ende einer Verwicklung, einer Spannung, eines Konfliktes ein. Der Ausgang der Unausgeglichenheiten, Reibungen, Kämpfe, ſagen wir kurz: des Konfliktes charakteriſiert ſich durch die Eigenſchaft des Rührenden. Hierdurch erhält der Konflikt ein durchaus eigentümliches Gepräge. Es tritt hierdurch, wie auch ſonſt der Konflikt verlaufen mag — ob tragiſch oder einfach-ernſt oder komiſch —, in jedem Falle eine Milderung ein. Das Rührende verbreitet über den Konflikt eine ausgleichende, verſöhnende Wirkung. Hierin beſteht die für die Dichtung wichtigſte Leiſtung des Rührenden. Ich will dieſe Verbindung kurz den rührenden Konflikt nennen.

Zwei Möglichkeiten.

Der rührende Konflikt kann ſowohl durch die objektive wie durch die ſubjektive Rührung zuſtande kommen. Das heißt: der Konflikt löſt ſich entweder dadurch, daß er in die Rührung einer oder mehrerer dabei beteiligter Perſonen ausläuft; oder aber er löſt ſich durch eine ſolche Milderung, die, ohne objektiv in Rührung zu beſtehen, in dem Betrachter Rührung wirkt. Ein Beiſpiel für den erſten Fall iſt Coriolan: dieſer eherne Held wird durch das Flehen ſeiner Mutter bis zu Tränen bewegt und ſo zum Aufgeben ſeiner feindſeligen Abſichten gegen Rom beſtimmt. Hier iſt objektive Rührung vorhanden. Oder um ein Beiſpiel für unechte, wohlfeile Rührung zu nennen: in dem einſt auf allen Bühnen gegebenen Drama von Kotzebue „Menſchenhaß und Reue“ werden die hart widerſtrebenden Affekte in den Gemütern der beiden getrennten Gatten ſchließlich doch erweicht, und von Rührung überſtrömend ſinken ſich der verzeihende Gatte und die reuige Sünderin in die Arme. Wenn dagegen Antigone ihren Todesweg geht, ſo wirkt dies in hohem Grade rührend, ohne daß Antigone ſelbſt ſich in Rührung befindet.

Zwei andere Möglichkeiten.

Der in Rührung auslaufende Konflikt zeigt uns hinſichtlich ſeiner Entfaltung und Abgeſchloſſenheit weitgehende Verſchiedenheiten. Die beiden äußerſten Fälle beſtehen in folgendem. Die Rührung ſchließt — das iſt der eine Fall — einen Konflikt ab, der den Geſamtgegenſtand einer Dichtung bildet, der eine Dichtung ausfüllt. Leſſings Nathan, Schillers Maria Stuart, Goethes Goetz, Wagners Lohengrin und Triſtan, Hauptmanns Hannele und Armer Heinrich ſind Beiſpiele

von Dramen, in denen der Geſamtkonflikt in Rührung ausläuft. Aus der erzählenden Dichtung mag Staels Corinna als Beiſpiel gelten: die unglückliche, durch die Untreue Lord Nelvils zu Tode getroffene Corinna ſtirbt in Rührung dahin. Puccinis Oper „Madame Butterfly“ läuft in unendliche, zarteſte Rührung aus. In dem anderen Falle bildet der in Rührung mündende Konflikt nur ein Glied, vielleicht nur ein kleines oder kleinſtes Glied in dem Geſamtverlaufe des Konfliktes, der die Dichtung ausfüllt. Fauſt, im Begriffe, die Giftſchale an den Mund zu führen, erfährt durch die Oſterglocken und den Oſtergeſang eine ſüße Löſung ſeines dumpfen Gemütes. Im zweiten Akt der Walküre wird Brünnhilde durch das Flehen Siegmunds erweicht. In dieſen beiden Beiſpielen handelt es ſich um einen verhältnismäßig kleinen Entwicklungsabſchnitt im tragiſchen Geſamtverlaufe.

Der ernſte Konflikt in rührender Geſtaltung.

Die wichtigſte Gliederung des rührenden Konfliktes ergibt ſich unter dem Geſichtspunkte des Tragiſchen und Komiſchen. Nur muß man zum Tragiſchen und Komiſchen noch das Ernſte als das Gebiet hinzufügen, in dem ſchwere Konflikte eine nichttragiſche, gute, verſöhnliche Löſung finden. Ja der ernſte Konflikt iſt der Schauplatz, auf dem das Rührende ſo recht zu Entfaltung und Bedeutung kommt. Hier iſt das Rührende nicht bloß Begleiterſcheinung wie dort, wo der Konflikt eine tragiſche oder eine komiſche Behandlung und Löſung findet, ſondern hier liegt die Sache ſo, daß die Löſung des Konfliktes geradezu in dem Entſtehen der Rührung ihren Kern haben kann. Die Konflikte zeigen hier weder jene Unerbittlichkeit und Gefährlichkeit, daß ein tragiſcher Ausgang unvermeidlich würde; noch auch ſind ſie ſo leichtwiegend, daß ſie komiſch behandelt werden könnten. Sondern ſie halten ſich in einer Mitte, für die die Rührung ſo recht die Herbeiführung der Löſung bedeutet. Hier darf man von dem im engeren Sinne rührenden Ausgang eines Konfliktes reden. Von dem ernſten Konflikt werde ich bei Gelegenheit des Tragiſchen handeln.

Verhältnis der Rührung zur Wehmut.

17. Mit der Rührung pflegt die Wehmut zuſammen genannt zu werden, ja zuweilen werden Rührung und Wehmut als gleichbedeutend genommen. Dies iſt unrichtig. Die Rührung kann ſich mit Wehmut paaren, und dies geſchieht überaus oft; aber es gibt auch Rührung ohne Wehmut.

In der Wehmut bildet ſtets ein unluſtvolles Verhalten die Grundlage. Wehmut iſt ſanfte Trauer, jedoch ſo, daß der trauererregende Gegenſtand, inſofern er Trauer erweckt, doch zugleich auch eine Quelle ſanfter Luſt iſt. Wir trauern um die verlorene Geliebte; aber mit der

Gewißheit, ſie verloren zu haben, verbindet ſich zugleich die beglückende Gewißheit, ſie einſt beſeſſen und lange Zeit ihre Liebe genoſſen zu haben. Mit der Trauer verſchmilzt ſüße Luſt, ja Seligkeit. Oder: ich entſage einem Glücke, das ich hätte ergreifen können; zugleich aber erfüllt mich dieſe meine Entſagung als gute, ſelbſtloſe Tat mit ſtiller Befriedigung. So verſchmelzen auch hier Trauer und Befriedigung zu Wehmut.

Man ſieht: die Verſchmelzung von Luſt und Unluſt vollzieht ſich in der Wehmut in ganz anderer Weiſe als in der Rührung. Hier bildet die Grundlage die in der Erweichung und Löſung unſeres Inneren liegende Belebung und die hiermit verknüpfte Luſt. Die Unluſt kommt nur als Zuſatz vor, indem die Erweichung zugleich als Schwächung unſeres Selbſtes geſpürt wird und inſofern Unluſt mit ſich führt. Die Rührung als ſolche iſt alſo nicht der Wehmut gleichzuſetzen.

Wohl aber kann ſich die Rührung mit Wehmut verbinden, und es geſchieht dies überall dort, wo der Gegenſtand der Rührung durch ſeinen beſonderen Inhalt geeignet iſt, Wehmut zu erwecken. Wehmutsvolle Rührung entſteht daher beiſpielsweiſe dort, wo die Trauer der Vergänglichkeit in ſchlichtem Volksliede ertönt, oder wo uns vom Dichter edle Entſagung geſchildert wird. Hier hat die Rührung einen wehmutsvollen Gegenſtand zu ihrem beſonderen Inhalt. Durch dieſen beſonderen Inhalt geſchieht es, daß ſich mit der Rührung als ſolcher das Gefühl der Wehmut verſchmilzt. In anderen Fällen aber tritt zur Rührung nichts von Wehmut hinzu. Wenn wir eine treue Seele von unerwarteten Glücksgefühlen überſtrömen oder einen hochherzigen Menſchen Liebe ſpenden ſehen, ſo trägt die Rührung keineswegs das Gepräge der Wehmut. Aber auch wenn jemand über einen Kranken, der ſeine ſchweren Leiden geduldig erträgt, gerührt iſt, wäre es unzutreffend, dieſen gerührten Zuſtand als wehmutsvoll zu charakteriſieren.

Vierzehntes Kapitel.

Das Tragiſche in ſeinen allgemeinen Zügen.

A. Grundlegende Beſtimmungen.

Konflikthaltige Grundgeſtalten.

1. Durch die letzten Betrachtungen über die Natur des Rührenden wurden wir ſchon mit dem Gebiet der menſchlichen Kämpfe in Berührung gebracht. Nun haben wir in die Erörterung derjenigen äſthetiſchen Grundgeſtalten einzutreten, deren Weſen geradezu durch die Art der menſchlichen Konflikte beſtimmt wird. Ich darf, indem ich einen Ausdruck Hartmanns übernehme, den „konfliktloſen“ die „konfliktthaltigen“ Typen entgegenſetzen. Zu den konfliktthaltigen gehören das Tragiſche, der nichttragiſch-ernſte Konflikt, das Komiſche und der Humor. Alle bisher behandelten Geſtaltungen ſind ihrer Natur nach konfliktlos; ſie erhalten ihre Eigenart nicht von dem Widerſtreit und den Kämpfen her, deren Schauplatz die Menſchheit iſt. Nur das Rührende bildet einen gewiſſen Übergang von den konfliktloſen zu den konfliktthaltigen Grundgeſtalten.

Art der Behandlung des Tragiſchen.

Indem ich mich dem Tragiſchen zuwende, betrete ich ein Gebiet, das ich in meiner „Äſthetik des Tragiſchen“ (2. Auflage 1906) mit all der Ausführlichkeit behandelt habe, die mir für eine Sonderdarſtellung erforderlich ſchien. Ich darf mich daher im Hinblick und unter Berufung auf jene Darlegungen hier kürzer faſſen, als es die Natur dieſes ſo hervorragend wichtigen Gegenſtandes ſonſt fordern würde. Beſonders was die verſchiedenen Arten des Tragiſchen angeht, werde ich mich, wie auch in den Beiſpielen, ſparſam verhalten. Dagegen werde ich die allem Tragiſchen gemeinſamen Züge hier deutlicher herauszuſtellen und zu ſtrafferer Einheit zu bringen trachten, als dies in der Äſthetik des Tragiſchen, die aus der Betrachtung der überreichen Fülle der Erſcheinungen herausgewachſen iſt, naturgemäß möglich war.[1])

[1]) Friedrich Jodl empfing von meiner Äſthetik des Tragiſchen zu meiner Überraſchung den Eindruck, daß ſich der Begriff des Tragiſchen als ein äſthetiſcher

Metaphyſiſche Behandlung des Tragiſchen.

2. Die Lehre vom Tragiſchen iſt ein Kapitel der Äſthetik, das wohl am meiſten in Abhängigkeit von Metaphyſik behandelt zu werden pflegte. Viel mehr als bei Anmut oder Erhabenheit zeigt ſich beim Tragiſchen das Bemühen, das Abſolute, das Göttliche, den „Weltprozeß“, das Verhältnis des Unendlichen zum Endlichen und andere metaphyſiſche Potenzen zur Grundlage des Begreifens zu machen.

Dies gilt insbeſondere von Schelling, Hegel und den Äſthetikern, die ſich um dieſe beiden gruppieren. Ich greife Schelling heraus. Bei ihm bildet die Identität von Realem und Idealem, in der er das Abſolute ſieht, auch das Weſen des Tragiſchen. Das Tragiſche iſt das aus dem Widerſtreit von Notwendigkeit und Freiheit ſich ergebende Gleichgewicht beider. Und unter Notwendigkeit und Freiheit verſteht er nicht menſchliche Verhältniſſe, ſondern abſolute Weſenheiten, die das Ewige in allem ſind. Alles Empiriſche ſoll in der Tragödie nur als Werkzeug und Stoff des Abſoluten erſcheinen. Kurz, das Tragiſche wird von ihm völlig entmenſchlicht und in ein Spiel abſoluter Weſenheiten aufgelöſt.[1]) Ähnlich verhält es ſich bei Solger, Zeiſing, Krauſe. Bei Hegel findet zwar keine ſo ſtarke metaphyſiſche Verdünnung des Tragiſchen ſtatt; aber die Auffaſſung vom Tragiſchen iſt doch auch bei ihm, und ſelbſt bei Friedrich Viſcher, metaphyſiſcher Art. Nach Viſcher kommt im Tragiſchen die abſolute Idee, das abſolute Subjekt ausdrücklich zur Darſtellung.[2])

Aber auch Schopenhauer und die von ihm ausgehenden Äſthetiker geben dem Tragiſchen von vornherein eine metaphyſiſche Grundlage. So ſieht beiſpielsweiſe Julius Bahnſen die Wurzel des Tragiſchen in der verſöhnungsloſen Selbſtentzweiung des innerſten Kernes aller Weſen. Er ſtellt dem Tragiker die Aufgabe, den Abgrund der durch und durch antilogiſchen, von Widerſprüchen zerfleiſchten Welt in grellſte

Begriff bei mir in voller Auflöſung befinde, daß das Tragiſche als eine einheitliche äſthetiſche Kategorie in meinem Buch faſt verſchwinde. Und er zieht daraus den Schluß, daß das Tragiſche als ein äſthetiſcher Begriff fallen gelaſſen werden müſſe (in einer Beſprechung meiner Äſthetik des Tragiſchen in der Öſterreichiſchen Rundſchau vom 1. Oktober 1908). Ich darf vielleicht hoffen, daß Jodl aus der folgenden Darſtellung, die ſich in allen Hauptpunkten mit der in jenem Buch gegebenen deckt und nur ein anderes Verfahren einſchlägt, den Eindruck gewinnen werde: bei allem Eingehen auf die Vielgeſtaltigkeit der Beſonderungen werde von mir doch ein ganz anſehnlich feſter Kern des Tragiſchen feſtgehalten.

[1]) SCHELLING, Philoſophie der Kunſt; Werke, Band 5, S. 689 ff., 699 f.

[2]) VISCHER, Äſthetik § 121.

Beleuchtung zu rücken.[1]) Bei Hartmann wieder offenbart ſich im Tragiſchen abbildlich die Hinüberführung des von der Leidenſchaft und Qual des Wollenwollens beſeſſenen Weltwillens in das Nirwana.[2])

Nach dem ganzen Standpunkt der Ausführungen des erſten Bandes, insbeſondere nach den Darlegungen des erſten, methodologiſchen Abſchnitts iſt es überflüſſig, auch nur ein Wort auf die Widerlegung ſolcher metaphyſiſchen Betrachtungsweiſe zu verwenden. Auch bei der Unterſuchung des Tragiſchen handelt es ſich nur darum, einen erfahrungsmäßig gegebenen Gefühlstypus zu umgrenzen. Und zwar wird beim Tragiſchen, anders als beim Rührenden, wo ich von dem ſubjektiven Eindruck den Ausgang nahm, von dem menſchlich-bedeutungsvollen Inhalt, der dem Eindruck des Tragiſchen entſpricht, auszugehen ſein.

Abhängigkeit der Behandlung des Tragiſchen von der Lebensanſchauung.

So ſtreng nun aber auch von allen metaphyſiſchen Vorausſetzungen abzuſehen ſein wird, ſo iſt doch auf der anderen Seite unbeſtreitbar, daß die erfahrungsmäßige Feſtſtellung gerade des tragiſchen Sachverhaltes unwillkürlich von der Geſamtlebensanſchauung des jeweiligen Äſthetikers mehr oder weniger abhängt. Den Gehalt des Tragiſchen bilden menſchliche Kämpfe und Leiden. Soll aber menſchliches Kämpfen und Leiden charakteriſiert werden, ſo ſpielen dabei allerhand Werturteile herein. Wie der Charakteriſierende zu den verſchiedenen Gütern und Zielen des Lebens ſteht, dies wird ſich in der Art äußern, wie er von den Kämpfen und Leiden des Menſchen ſpricht. So wird ſich daher auch in der Auffaſſung, die ich hier vom Tragiſchen darlegen werde, ohne Zweifel meine Lebens- und Weltanſchauung ſpiegeln.

Übrigens gilt dies auch in gewiſſem Grade von der Behandlung anderer äſthetiſcher Fragen. Was ich beiſpielsweiſe über die Anmut dargelegt habe, iſt von einem Ton der Wertſchätzung der den Kern der Anmut bildenden ſchönen Seele getragen, der weder von einem Rationaliſten, noch von einem Ethiker im Sinne Kants oder Fichtes, noch von manchen anderen Standpunkten aus gutgeheißen werden kann. Oder man nehme etwa einen Anhänger Nietzſches: dieſer müßte über das Äſthetiſche der einſeitig geiſtigen Art weſentlich anders ſprechen, als ich es getan habe.

Ausgangspunkt: das verderbende Leid.

3. Um zum Tragiſchen zu gelangen, haben wir uns auf das Gebiet des menſchlichen Leides zu begeben. Doch dürfen wir bei den

[1]) Julius Bahnsen, Das Tragiſche als Weltgeſetz und der Humor als äſthetiſche Geſtalt des Metaphyſiſchen. Lauenburg 1877. S. 45, 65, 69, 72.

[2]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 379 ff.

geringen, mäßigen, gewöhnlichen Graden des Leides nicht ſtehen bleiben. Das Leid darf nicht den Charakter des gewöhnlichen Menſchenloſes an ſich tragen. Wir würden dann nur zu dem Typus des Traurigen kommen. Aber auch das außergewöhnlich ſchwere Leid ins Auge zu faſſen, würde noch nicht genügen. Wir müſſen uns entſchließen, zu dem Merkmal des ungewöhnlich Schweren noch das weitere Merkmal des Untergang-Bereitenden hinzuzufügen. Das verderbende Wehe iſt der Boden, auf dem das Tragiſche erwächſt.

Leiblicher Tod: nicht notwendig.

Hierbei iſt nicht notwendig, an den leiblichen Tod zu denken. Der Untergang kann auch als bloße innere Zerrüttung und Vernichtung auftreten, ohne daß der leibliche Tod dazutritt. Ja das Weiterleben bei völliger Zertrümmerung des inneren Selbſtes kann viel furchtbarer wirken als der leibliche Tod. Geſtalten wie Ödipus im erſten der beiden Sophokleiſchen Dramen, Medea bei Grillparzer, Judith und Meiſter Anton bei Hebbel, der Graf Charolais bei Beer-Hofmann ſind ſprechende Belege für die unendliche Laſt, die das weiterdauernde zerſtörte Ich an ſich ſelber hat.

Drei Fälle.

Das vernichtende Leid kann daher in dreifacher Weiſe enden. Ein erſter Fall liegt dort vor, wo das ſchwere Leid mit dem leiblichen Tode ſchließt, ohne daß durch das Leid die Seele zertrümmert, verödet, zu Erſtarrung gebracht, bis zu völligem Selbſtverluſt vernichtet worden wäre. Von Schillers Poſa, Jungfrau, Wallenſtein, von Johannes Rosmer und Rebekka, von Hedda Gabler, dem Baumeiſter Solneß, Rubeck und Irene bei Ibſen kann trotz allen Erſchütterungen und Qualen, die ſie erfahren haben, nicht geſagt werden, daß ſie vor ihrem Untergang innerlich vernichtet ſeien. Doch gehört zu dieſem erſten Fall unter allen Umſtänden, daß auch die geiſtige Entwicklung des Menſchen durch Leid und Tod ſchwer getroffen erſcheint. Wenn die geiſtige Entwicklung des Untergehenden nicht in ſchwere Mitleidenſchaft gezogen erſchiene, ſo würde das Leid nicht als etwas außergewöhnlich Schweres empfunden werden.[1])

In einem zweiten Fall führt das Leid zu innerer Vernichtung, aber die innerlich getötete Perſon bleibt leben. Beiſpiele hierfür ſind ſchon angeführt. Noch mag auf d'Annunzios Drama „Die tote Stadt“

[1]) Hier erhebt ſich die Frage, ob das Leid in allen Fällen von dem davon Betroffenen als Leid geſpürt werden muß, oder ob auch ein Leid, das nicht als Schmerz und Qual empfunden wird, tragiſch zu wirken vermag. Das geiſtige Sein eines Menſchen kann innerlich vergiftet ſein, ohne daß dieſe Zerrüttung von ihm ſelbſt geſpürt wird. Hierüber handle ich in der Äſthetik des Tragiſchen S. 60 ff.

hingewieſen werden: von vier tragiſchen Perſonen geht nur eine zugrunde: die von ihrem Bruder ertränkte Bianca Maria; die übrigen drei ſtehen am Schluſſe des Dramas in furchtbarſter Zertrümmerung da, ſo daß ſich dem Zuſchauer die Frage aufdrängt, wie ſie es noch im Leben aushalten werden. Manche Äſthetiker, beiſpielsweiſe Friedrich Viſcher,[1]) fordern den leiblichen Tod des tragiſchen Helden. Ich kann hierin nur eine Verkürzung des Tragiſchen ſehen. Worauf es ankommt, iſt das durch ſeine Übergewalt den Menſchen vernichtende Leid. Hierdurch wird, wie ſich immer deutlicher zeigen wird, ein eigentümlicher Gefühlstypus begründet. Dem gegenüber iſt die Frage, ob leiblicher Tod oder nur Vernichtung der inneren Perſönlichkeit eintritt, bei aller Wichtigkeit doch von verhältnismäßig untergeordneter Bedeutung.

Der dritte Fall vereinigt äußeren und inneren Untergang. Der Held ist innerlich vernichtet, und so räumt ihn nun auch der Tod äußerlich hinweg. Othello, Romeo und Julia, Hero bei Grillparzer, Mariamne bei Hebbel, der Erbförster bei Otto Ludwig mögen als Beispiele dienen.

Das Untergang drohende Leid.

4. Die gerade Linie zum Tragiſchen hin führt durch den Untergang, der ſich an das übergewaltige Leid knüpft. Doch iſt auch das nur Untergang drohende Leid, das zu wirklichem Untergang nicht hinführt, zu beachten. Auch ſchon die in hohem Grade drohende Gefahr von Zerrüttung und Vernichtung kann tragiſch wirken. Und es iſt dies ſelbſt dann der Fall, wenn dieſe Gefahr abgewendet wird, ja auch wenn alles ſich nach Beſeitigung dieſer Gefahr gut und fröhlich fügt. Der tragiſche Eindruck der an die Wurzel von Gedeihen und Leben greifenden Gefährdung bleibt auch bei ſolch günſtigem Ausgang beſtehen.

Das Tragiſche der unentwickelten Art.

Es kann freilich, wo es nur bis zu äußerſter Gefährdung von Glück und Sein kommt, der Eindruck des Tragiſchen nicht zu voller Entfaltung gelangen; er bleibt in verhältnismäßig unentwickeltem Zuſtande. Das Tragiſche, das dem nur Untergang drohenden Leid entſpricht, darf man daher als das Tragiſche der unentwickelten Art bezeichnen. Doch ſoll der Ausdruck „unentwickelt“ nicht bedeuten, daß nur ein unbeſtimmter Keim, nur ein dunkler Anſatz des Tragiſchen erreicht wird. Wo eine äußerſte Gefährdung von Leben und Gedeihen beſteht, dort wird Tragik in beſtimmter und klarer Weiſe empfunden. Nur fehlt jene Zuſchärfung und Vertiefung, wie ſie eben bei wirklichem

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik § 138.

Untergang eintritt. In meiner Äſthetik des Tragiſchen habe ich die unentwickelte Tragik als das abbiegend Tragiſche, die vollentwickelte als das erſchöpfend Tragiſche bezeichnet. In jenem Falle biegt der Gefühlstypus des Tragiſchen, noch ehe er ſich vollendet hat, in einen anderen, freundlicheren, verſöhnenden Eindruck um.[1])

Edgar in Lear, Ulyſſes in Calderons Drama „Über allen Zauber Liebe", der König in Grillparzers Jüdin von Toledo, Hauptmanns Armer Heinrich können als Beiſpiele für das Tragiſche der abbiegenden Art gelten. Oder man vergegenwärtige ſich den All-Menſchen Albano in Jean Pauls Titan: aus ſchweren tragiſchen Verdunkelungen und Zerrüttungen ringt er ſich zu einem Leben voll geſicherter und ſchöner Großheit hindurch.

Größe der untergehenden Perſon.

5. Mit dem verderbenbringenden Leid iſt der Gefühlstypus des Tragiſchen noch lange nicht vollſtändig erreicht. Ich füge jetzt ein Beſtandſtück hinzu, das ſich auf den Grad der Bedeutſamkeit der untergehenden Perſon bezieht. Trifft der leidvolle Untergang einen nichtigen, kläglichen, ſchwachen, mittelmäßigen Menſchen, ſo entſteht ein weſentlich anderer Eindruck wie dort, wo dem untergehenden Menſchen Größe zukommt. Der in dieſem Fall entſtehende äſthetiſche Typus zeichnet ſich durch ganz beſonders eigenartige, ergreifende und tiefe Wirkung aus. Dieſem Typus nun darf der Name des Tragiſchen gegeben werden, wogegen für die in jenem erſten Fall entſtehenden äſthetiſchen Gefühlstypen der Name des Traurigen im weiten Sinne paſſend erſcheint.

Ich laſſe das Traurige vorderhand beiſeite. Die Größe der untergehenden Perſon bezeichnet den Weg, den unſere Unterſuchung zu gehen hat.

Größe: fühlbares Überſchreiten des menſchlichen Mittelmaßes.

Vor allem iſt zu ſagen, was ich unter menſchlicher Größe verſtehe. Ich faſſe dieſen Ausdruck ſo weit, daß darunter alles fühlbare Überragen des menſchlichen Mittelmaßes nach irgend einer bedeutungsvollen Seite hin fällt. Es iſt hiermit das in jeder Hinſicht Durchſchnittsmäßige, ebenſo alles Nichtige, Wertloſe, alles einfach Gemeine und Verächtliche beiſeite geſtellt. Solche menſchliche Weiſen ſind für andere äſthetiſche Typen ein geeigneter Boden, nicht aber für das Tragiſche.

Auch Nicht-Erhabenes kann tragiſch ſein.

Das menſchlich Große iſt ſonach von weiterem Umfange als das Erhabene. Zum Erhabenen gehört übergewaltige, übermenſchliche

[1]) Äſthetik des Tragiſchen, S. 52 ff.

Kraft, nicht nur Überragen des menſchlichen Durchſchnitts, ſondern ein Hinausdrängen über die Grenzen des Menſchlichen überhaupt. Wollte man hierein ein allgemeines Erfordernis des Tragiſchen ſetzen, ſo würde dies eine Einſchränkung des Tragiſchen bedeuten. Der wertvolle Typus, auf den dieſe Darlegungen losſteuern, entſteht ſchon überall dort, wo das menſchliche Mittelmaß überſchritten wird. Fuhrmann Henſchel, Michael Kramer, Roſe Bernd wird man nicht erhaben nennen dürfen, wohl aber ſind ſie in gewiſſen Richtungen über den menſchlichen Durchſchnitt hinausgewachſen.

Eine einſchränkende Beſtimmung.

„Nach irgend einer bedeutungsvollen Seite hin“, ſo ſagte ich, wird das menſchliche Mittelmaß überſchritten. Es iſt alſo nicht gefordert, daß ſich die Perſon nach allen oder auch nur nach vielen Seiten ihres Weſens hervortue. Sondern es genügt, wenn ſich die Perſon nach irgend einer weſentlichen Seite aus dem Haufen des Gewöhnlichen nachdrucksvoll heraushebt. Othello, Romeo, Egmont, der Erbförſter, Michael Kohlhaas ſind ſicherlich nicht Perſonen, die nach allen oder auch nur nach den meiſten Seiten den Eindruck des Außerordentlichen machen; und doch hebt ſich von der beſchränkten Seite aus, nach der ihre Größe liegt, ihr ganzes Weſen.

Das Tragiſche des Willens und der Willenloſigkeit.

Auch die Willensſtärke iſt kein unbedingt notwendiges Erfordernis der Größe. Ohne Zweifel zwar iſt die Willensſtärke, die Tatkraft, das männliche Sichdurchſetzen eine der tragiſch wichtigſten und wirkſamſten Seiten an der Größe. Aber es gibt doch auch menſchliche Größe nach anderen Seiten hin: etwa nach Seite der Zartheit und Tiefe des Fühlens, der Schaukraft der Phantaſie, der Furchtloſigkeit des Zweifelns. Und zwar können dieſe Seiten zur Größe entwickelt ſein, ohne daß Willensſtärke damit gepaart iſt, ja bei vorhandener ausgeſprochener Lähmung und Verkümmerung des Willens. Man darf geradezu dem Tragiſchen des Willens das Tragiſche der Willenloſigkeit oder der einſeitigen Innerlichkeit gegenüberſtellen, wofern man nämlich Gefühl, Phantaſie, Sinnen und Denken, im Gegenſatze zum Willen als der nach außen gerichteten Betätigung der Seele, unter dem Namen der Innerlichkeit zuſammenfaßt. Wollte man nur Willenshelden als tragiſch gelten laſſen, ſo müßten bei Shakeſpeare nicht nur Richard der Zweite und Heinrich der Sechſte, ſondern vor allem Hamlet aus dem Tragiſchen ausſcheiden. Bei Goethe müßte man nicht nur Weislingen und Clavigo, ſondern auch Werther und Taſſo als untragiſch beſeitigen. Beſonders reich an Tragiſchem der Willenloſigkeit iſt Grillparzer. Das Geſtalten dieſes Dichters war zum

großen Teil von dem Typus der gefährlich entwickelten, dem Leben nicht gewachſenen Innerlichkeit beherrſcht. Ich habe dieſen Kernpunkt in Grillparzers Schaffen in meinem Grillparzer-Buch (Franz Grillparzer als Dichter des Tragiſchen, 2. Auflage 1909) und in dem Aufſatze „Grillparzer als Dichter des Zwieſpaltes zwiſchen Gemüt und Leben“ (enthalten in meinen geſammelten Aufſätzen „Zwiſchen Dichtung und Philoſophie“ [1908]) eingehend behandelt.

Daß die Willensſtärke kein notwendiges Erfordernis der tragiſchen Größe ſei, bedarf um ſo mehr der Hervorhebung, als ſich die entgegengeſetzte Anſchauung oft in der Äſthetik vertreten findet. So beiſpielsweiſe bei Schiller, nach deſſen Anſchauung der moraliſche Widerſtand gegen das Leiden zum Tragiſchen gehört.[1]) In neueſter Zeit vertritt Richard Dehmel, im Anſchluß an Vorſtellungen Nietzſches, die Anſicht, daß Tragik nur auf dem Boden des „Willens zur Macht“ möglich ſei. Wenn idealiſch ringende Kraftgeſtalten die Unvernunft ihres Willens zur Macht erleben, entſtehe der Eindruck des Tragiſchen. Dehmel erhebt zwar den Anſpruch, dieſe Anſicht in einer „Abhandlung“ und „Unterſuchung“ begründet zu haben; allein in Wahrheit gibt er nur ein auf höchſt ungeklärten Begriffen ruhendes Glaubensbekenntnis allerperſönlichſter Art.[2])

Größe im Leiden und Untergehen.

Die von der tragiſchen Perſon geforderte Größe bezieht ſich ſelbſtverſtändlich nicht etwa nur auf ihr Verhalten, abgeſehen von ihrem Leiden und Untergehen, oder auf die Zeit vor dem Eintreten des Leidens, ſondern auch und ganz beſonders auf die Art und Weiſe, wie das Leiden und der Untergang ertragen werden. Wenn ein hervorragender Menſch, der in gewiſſen Richtungen Größe beſitzt, ſich unter der Wucht des Unglücks in Kleinmut, Jammern, Haltloſigkeit verliert, ſo empfinden wir dies als das Gegenteil von Größe, und der tragiſche Eindruck iſt mindeſtens arg geſchwächt. Aber auch im Ertragen von Leid und Untergang muß ſich die Größe nicht notwendig als männliches An-

[1]) Schiller in der Abhandlung über das Pathetiſche (Ausgabe des Bibliographiſchen Inſtituts Band 7, S. 282 f., 285). In meiner Äſthetik des Tragiſchen bin ich auch auf den Zuſammenhang eingegangen, in dem die Ablehnung des Tragiſchen der Willenloſigkeit mit der Anſicht ſteht, daß das Drama ſeinem Weſen nach Handlungsdrama ſei (S. 85 ff.).

[2]) Richard Dehmel in ſeiner Abhandlung „Tragik und Drama“ im 9. Band ſeiner Geſammelten Werke (1909; S. 24 ff.). Die Äſthetik Dehmels iſt nichts anderes als die zur abſoluten Forderung erhobene Weiſe ſeines eigenen dichteriſchen Schaffens. Seine Äſthetik iſt daher eng und unduldſam. Sie iſt ſo recht das Gegenteil von dem, was mir als erſtrebenswerte Geſtalt einer Äſthetik erſcheint.

kämpfen gegen das Leid, als willensſtarkes Bezwingen der Schmerzen äußern. Auch dort, wo ſich die tragiſche Perſon in ihre Schmerzgefühle vertieft, ſie mit Selbſtquälerei ausſchöpft, ſich in Verzweiflung ausſtrömt, oder wo ſie weich und wehmutsvoll über ihrem Leide ſchwebt, kann das Verhalten im Unglück Größe haben. Das Fehlen männlich feſten Ertragens fällt bei weitem nicht mit kläglicher, würdeloſer Haltung zuſammen. Bei Taſſo oder Romeo darf man ſicherlich nicht von männlichem Ankämpfen gegen das Leid reden. Auch Fauſt gibt ſich den Stürmen ſeiner Seele in vollen Zügen hin; von einem Eindämmen und Unterdrücken ſeiner Qual und Verzweiflung iſt nichts zu finden. Und doch tut dieſe Art des Verhaltens dem Tragiſchen nicht im mindeſten Abbruch.

B. Die peſſimiſtiſche und die optimiſtiſche Seite am Tragiſchen.

Weitere Aufgabe.

6. Durch das Merkmal der Größe des Menſchen erhält, ſo ſagte ich, der Eindruck des verderbenden Leides eine auszeichnende Eigenart gegenüber dem verderbenden Leid des mittelmäßigen oder nichtigen Menſchen. Dieſe auszeichnende Eigenart gilt es nun aufzufinden. Erſt wenn ſie aufgedeckt iſt, wird die Berechtigung erwieſen ſein, die menſchliche Größe zu einem ausſchlaggebenden Merkmal beim Abgrenzen der ſich auf das verderbende Leid gründenden Gefühlstypen zu machen und im Falle des Vorhandenſeins dieſes Merkmals vom Tragiſchen, im Falle ſeines Fehlens vom Traurigen zu ſprechen.

Die geſuchte auszeichnende Eigenart liegt auf dem Gebiete der teilnehmenden Gefühle. Die Unterſuchung gibt hier demnach den gegenſtändlichen Charakter auf und wird unmittelbar pſychologiſch.

Das tragiſche Kontraſtgefühl.

Sehen wir, wie ein großer Menſch von außerordentlichem Leid verfolgt und in den Untergang getrieben wird, ſo entſteht in uns ein eigentümliches Kontraſtgefühl. Wir fühlen: vor der Größe ſollte ſich die Welt ebnen, ſollten die Hinderniſſe weichen; dem Streben und Wirken des großen Menſchen ſollte die Welt in ihren Bedingungen und Kräften entgegenkommen; den großen Anlagen und Taten ſollte Sieg und Heil beſchieden ſein. Kurz, wir empfinden einen mehr oder weniger ſcharfen Widerſtreit zwiſchen dem, worauf der große Menſch Anſpruch hat, und ſeinem tatſächlichen Geſchick. Wir fragen: iſt es nicht jammervoll, daß ſo ungewöhnliche Stärke, Fülle, Tiefe, Feinheit des Gedanken-, Gemüts- und Willenslebens ſo unablöslich mit Leid, Unſeligkeit und Zerrüttung verquickt iſt? Wo wir einen

großen Menſchen leiden und verderben ſehen, ſind wir von dem Gefühl erfüllt, daß gerade der ungewöhnliche Menſch des Glücks und Gelingens teilhaft zu werden verdient; zugleich aber erfährt dieſes Gefühl eine Hemmung, Zurückſtoßung; unſere Erwartung fühlt ſich getäuſcht, verneint, zurückgeworfen. Einem mittelmäßigen und kleinen Menſchen gegenüber, auch wenn er furchtbar leidet, überkommt uns dieſes Kontraſtgefühl nicht, ſo ſehr wir auch Mitleid empfinden mögen.

Genauere Pſychologie dieſes Kontraſtgefühls.

Wenn ich das Wort „Kontraſtgefühl“ gebrauche, ſo bedeutet dies ſonach ein Gefühl, das zu ſeinem Inhalte den Kontraſt einer Erwartung mit der Wirklichkeit hat. Genau genommen beſteht ſonach das Kontraſtgefühl aus zwei Faktoren: aus einer Erwartung oder Forderung, die ſich auf das Schickſal des großen Menſchen bezieht, und aus dem Zuſammenprall dieſer Erwartung oder Forderung mit unſerer Erfahrung von dem wirklichen Schickſal des großen Menſchen. Eine Erwartung gerät in Widerſtreit mit einer Erfahrung. Mit ſo außergewöhnlichen Menſchen wie Hamlet oder Lear, Romeo oder Othello verknüpft ſich uns unwillkürlich der Anſpruch: es müſſe ihnen eine ungehemmte, glückliche, heilvolle äußere wie innere Entwicklung gegönnt ſein; und nun bricht ſich dieſe unſere Erwartung an der Erfahrung von ihrem unſeligen Schickſal. Wenn Lipps das Tragiſche auf das Geſetz der ſeeliſchen „Stauung“ zurückführt, ſo hat er damit etwas Ähnliches, nur Allgemeineres im Sinne wie den von mir als Kontraſtgefühl bezeichneten Sachverhalt.[1])

Es liegt in der Natur der menſchlichen Seele, daß die Hemmung und Zurückwerfung jener Erwartung nach beiden Seiten hin erhöhend wirkt: hinſichtlich der Größe des leidenden Menſchen und hinſichtlich des dem Leid und Untergang anhaftenden Charakters des Nichtſeinſollenden.

Die Größe des leidenden Menſchen wird durch das Kontraſtgefühl erhöht.

Wenn wir den großen Menſchen in Zerrüttung und Jammer geworfen ſehen, ſo kommt uns, da wir unwillkürlich mit der Größe des Menſchen die Erwartung von Glück und Triumph verbinden, durch

[1]) Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 560 ff. Maximilian Ahrem hat in ſeiner Diſſertation (Das Problem des Tragiſchen bei Theodor Lipps und Johannes Volkelt; 1908) auf dieſe Verwandtſchaft in beachtenswerter und teilweiſe zutreffender Weiſe hingewieſen. Er verſucht, mein Kontraſtgefühl mit dem Stauungsgeſetze von Lipps zu „kombinieren“ (S. 27), ja aus ihm heraus zu „erklären“ (S. 29 f.). Bei allem Bemühen gelingt ihm dies nun freilich nicht ganz und kann ihm nicht gelingen. Denn das Stauungsgeſetz iſt viel zu allgemein, als daß die Beſonderheit der Werturteile, die in dem Kontraſtgefühl enthalten ſind, aus jenem abgeleitet werden könnte.

den wahrgenommenen Kontraſt die Größe des Menſchen um ſo ſchärfer zum Bewußtſein. Zerrüttung und Jammer ſtimmt nicht zu der Größe des Menſchen. So wird für uns der Eindruck der Größe gehoben. Natürlich darf man dieſe ſubjektive Hebung des Eindrucks der Größe nicht mit dem objektiven Wachſen des Helden durch Leid und Untergang verwechſeln. Durch außerordentliches Leid kann der große Menſch, wie wir weiterhin — bei Erörterung der erhebenden Seite des Tragiſchen — ſehen werden, zu noch ſtärkerer, reicherer, tieferer Entfaltung ſeiner Größe nach verſchiedenen Richtungen gebracht werden. Dieſes objektive Wachstum gehört nicht hierher. Hier handelt es ſich nur um die Verſtärkung des Eindrucks der Größe infolge des Kontraſtes, den wir zwiſchen der an die Größe ſich knüpfenden Erwartung und dem tatſächlichen Schickſal wahrnehmen.

Das Nichtfeinfollende des Leides wird durch das Kontraſtgefühl verſchärft.

Bedeutſamer noch iſt die Verſchärfung, die ſich infolge des Kontraſtes nach der anderen Richtung hin erſtreckt. Das Nichtfeinfollende des verderbenden Leides wird uns durch jenen Kontraſt zu Bewußtſein gebracht. Weil wir an die Größe des Menſchen unwillkürlich die Erwartung von Heil und Sieg knüpfen, läßt die Hemmung und Verneinung dieſer Erwartung das vernichtende Leid, das der große Menſch erfährt, in ſeiner ganzen Härte und Furchtbarkeit, in ſeinem Widerſinn und ſeiner Unvernunft erſcheinen. Das Leid erhält von dem Gefühl jenes Widerſtreites aus eine Schwere, einen Stachel, etwas an der Vernunft der Welt Rüttelndes, wie es entfernt nicht dem Leide des Durchſchnittsmenſchen zukommt. Wir möchten ausrufen: was iſt das für ein Leben und eine Welt, worin das Außerordentliche zu Leid und Untergang beſtimmt iſt! Man darf ſonach von einem peſſimiſtiſchen Grundton des Tragiſchen ſprechen.[1]) Dieſe peſſimiſtiſche Seite werden wir ſogleich tiefer zu verfolgen haben.

[1]) Einer gründlich anderen Anſicht iſt RICHARD DEHMEL. In der ſchon erwähnten Abhandlung behauptet er, daß wir gegenüber dem leidvollen Schickſal des tragiſchen Menſchen unſere „Luſt zur Rache“ befriedigen. „Wir weiden uns an ſeinem Leid mit jener aus Furchtſamkeit grauſamen Wolluſt, die in primitivſter Roheit den Wilden antreibt, ſeinen gefangenen Feind zu martern.“ Und zwar ſoll ſich dieſe unſere „ſelbſtſüchtige Rachgier“ darum gegen den tragiſchen Helden wenden, weil wir ſein leidvolles Schickſal als „Vergehen gegen unſeren Glückſeligkeitstrieb“ empfinden (im 9. Band der Geſammelten Werke, S. 22). Dieſe erkünſtelt perverſe Gefühlsweiſe gegenüber dem Tragiſchen dürfte wohl nur eine Eigentümlichkeit Dehmels und weniger anderer Übermoderner ſein. Nach meinem Urteil iſt der Menſch, der an dem tragiſchen Geſchick eines Lear oder Hamlet, eines Manfred oder Fauſt ſeine ſelbſtſüchtige Rachgier befriedigt fühlt, noch nicht reif für das Tragiſche.

Es handelt ſich um gefühlsmäßige Wertung.

Noch iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß es ſich in dem beſchriebenen Kontraſtgefühl eben um gefühlsmäßige Wertungen handelt. Es würde ſelbſtverſtändlich ein Herausfallen aus dem äſthetiſchen Verhalten bedeuten, wenn das, was ich als Inhalt des Kontraſtgefühls angegeben habe, in Form von verſtandesmäßigen Erwägungen vor ſich ginge. Auf der anderen Seite iſt zuzugeben, daß ſich jenes Kontraſtgefühl nur auf der Grundlage einer nicht ganz geringen Bildung entwickeln kann. Man muß über Menſchenleben und Weltlauf mancherlei geſonnen und gedacht haben, wenn es zu jenem Kontraſtgefühl kommen ſoll. Es iſt daher begreiflich, daß eine Äſthetik, die das äſthetiſche Verhalten unabhängig von aller Bildung und allem Gedankenleben zuſtande kommen läßt, dieſe ganze mit dem Kontraſtgefühl gegebene Vertiefung des Tragiſchen ablehnen muß.[1])

Vertiefung des Tragiſchen in der Richtung der Lebensanſchauung.

7. Mit dem bis jetzt gewonnenen Typus des Tragiſchen iſt noch eine weitere Vertiefung vorzunehmen. Keine der bisher betrachteten äſthetiſchen Geſtaltungen ſteht auch nur annähernd in ſo naher Beziehung zur Lebensanſchauung, zu unſerem Sinnen und Denken über Menſchheit und Menſchheitsſchickſal. Es legte ſich daher bisher nirgends der Gedanke nahe, in den Begriff einer dieſer Geſtaltungen eine Beziehung zum Schickſal der Menſchheit aufzunehmen. Anders beim Tragiſchen: hier entſteht durch die Natur dieſes Typus geradezu die Aufforderung, ihn durch die Beziehung zum menſchheitlichen Geſchehen zu ergänzen und zu vertiefen.

Der menſchheitliche Sinn des Tragiſchen.

Wir empfinden den jammervollen Untergang des außerordentlichen Menſchen — dies war der Sinn des Kontraſtgefühls — als einen Widerſpruch gegen ſeine außerordentliche Natur. Dieſes Gefühl gewinnt nun ungeheuer an Bedeutſamkeit, wenn das Hereinbrechen verderbenden Leides über den außerordentlichen Menſchen als für das menſchheitliche Geſchehen charakteriſtiſch angeſehen wird. Jetzt bezieht ſich das Kontraſtgefühl nicht mehr bloß auf dieſen einzelnen Fall als eine Ausnahme, als eine Abſonderlichkeit, als eine Laune im Laufe der Dinge, ſondern in und mit dem Einzelfall zugleich auf Entwicklung und Schickſal der Menſchheit. Der peſſimiſtiſche Grundzug,

[1]) So iſt es bei Willi Warstat (Das Tragiſche. Eine pſychologiſch-kritiſche Unterſuchung. Diſſertation. Leipzig 1908). Nach ſeiner Auffaſſung muß ſich der Menſch, um ſich „rein-äſthetiſch“ zu verhalten, zur Primitivität, zu bildungs- und gedankenloſem Zuſtande herabdrücken. Da muß ihm dann freilich das Kontraſtgefühl als eine Verſündigung gegen das Rein-Äſthetiſche erſcheinen. Außerdem aber gibt Warſtat meine Anſicht über das Kontraſtgefühl in rationaliſierender Weiſe wieder.

der dem Kontraſtgefühl eigentümlich iſt, erweitert ſich hiermit zu einer peſſimiſtiſchen Beleuchtung des Menſchheitsſchickſals.

Durch dieſe ſchickſalsmäßige Ausweitung des Kontraſtgefühls wird eine urſachliche Beziehung — natürlich nur in gefühlsmäßiger Weiſe — zwiſchen der Größe des Menſchen und dem verderbenden Leid geſetzt. Nicht in dem uneingeſchränkten Sinne freilich, als ob die Größe regelmäßig in Unheil und Verderben verſtricke. Sondern nur ſoviel ſoll geſagt ſein, daß die Größe die drohende, dringende Gefahr in ſich trägt, in Unſeligkeit und Untergang zu ſtürzen. Die Größe ſcheint die finſteren Mächte gleichſam anzuziehen, ſie heraufzubeſchwören. Wir ſagen uns angeſichts des tragiſchen Falles: was iſt das für eine dunkle, rätſelvolle, furchtbare Welt, in der gerade der Ungewöhnliche, Erleſene, der kraftvoll Entwickelte, Hochſtrebende der Gefahr des Jammers und Zuſammenbruches ausgeſetzt iſt! Was iſt das für eine erſchreckende Welt, in der von allen Seiten unbarmherzige Mächte lauern, den Hochdahinwandelnden herabzureißen, den ſiegreich Strebenden in Schmach zu führen, den Seltenen ins Gemeine zu verwickeln, den Geſteigerten, Verfeinerten, Vertieften in Zerrüttung und Zerſetzung zu werfen! Gefühl, Phantaſie und Wille insbeſondere erſcheinen als derart gefahrvoll angelegt, daß die Entbindung und Entfaltung ungewöhnlicher Kräfte nur zu leicht auf unheilvolle Bahnen zu geraten droht. Und wie wenig ſind, ſo ſagen wir uns, die Bedingungen des Daſeins überhaupt darauf geſtimmt, das Außerordentliche zu Glück und Macht, zu ſittlicher Vollendung, zu makelloſer Charakterentfaltung gelangen zu laſſen! So geht von dem tragiſchen Einzelfall ein vielſagendes düſteres Licht aus, das ſich über den Weltgang breitet. Der tragiſche Einzelfall läßt uns ahnend hineinblicken in das tiefe und ſchwere Weltleid.

Urſachliche Beziehung.

Sonach gehört zum Weſen des Tragiſchen eine peſſimiſtiſche Grundſtimmung. Damit ſoll nicht geſagt ſein, daß man ſich zu einer radikalen peſſimiſtiſchen Philoſophie, etwa zu Schopenhauer oder Bahnſen oder Hartmann, bekennen müſſe, um für das Tragiſche Verſtändnis zu gewinnen. Es liegt mir gänzlich ferne, das Tragiſche auf eine beſtimmte peſſimiſtiſche Weltanſchauung, wie überhaupt auf eine beſtimmte Weltanſchauung feſtnageln zu wollen. Das Tragiſche kann auf dem Boden höchſt verſchiedenartiger Wertungen des Lebens und der Welt entſtehen, wie es ſich denn auch bei ſehr verſchiedenen Völkern und in höchſt verſchiedenen Kulturlagen entwickelt findet. Worauf es ankommt, iſt allein dies, daß ein gefühlsmäßiges Verſtänd-

Peſſimiſtiſche Grundſtimmung des Tragiſchen.

nis für die peſſimiſtiſche Seite des menſchheitlichen Geſchehens beſtehe. Und ſo kann ſich denn auch ein Betrachter, der ſich gegen dieſe Anerkennung wehrt, des Tragiſchen nicht ausſchöpfend bemächtigen, nicht zu voller Einfühlung in das Tragiſche gelangen.[1])

Kritiſche Bemerkungen.

8. Die Geſchichte der Lehre vom Tragiſchen zeigt überwiegend eine merkwürdige Verkennung ſeiner peſſimiſtiſchen Grundſtimmung. Trotzdem daß die griechiſche Tragödie wahrlich genug Gelegenheit bietet, dieſe peſſimiſtiſche Grundſtimmung herauszuhören, findet ſich doch in der Lehre des Ariſtoteles vom Tragiſchen keine Spur davon vor. Schillers Auffaſſung vom Tragiſchen iſt durchaus von einem optimiſtiſchen Moralismus beherrſcht. Vor allem aber findet ſich in der ſpekulativen deutſchen Äſthetik die optimiſtiſche Deutung des Tragiſchen entwickelt. Wiewohl Hegel für das Wuchtige, Zertrümmernde, Zerſetzende im Tragiſchen, für die ungeheuren Kämpfe und Zerriſſenheiten tragiſcher Art Gefühl und Verſtändnis in erſtaunlichem Grade beſeſſen hat, ſo iſt er in ſeiner Theorie vom Tragiſchen doch einſeitiger Optimiſt. Nach Hegel iſt „das eigentliche Thema“ der Tragödie das Göttliche, genauer das Sittliche. So iſt die Bewegung des Tragiſchen von Anfang an nur dazu da, um „die ſittliche Subſtanz und Einheit“ durch den „Untergang der ihr Recht ſtörenden Individualität“ herzuſtellen. Das Tragiſche beſteht in der „Vernünftigkeit des Schickſals“, das die ſich überhebenden Individuen in ihre Schranken zurückweiſt.[2]) So läuft auch bei Viſcher das höchſte Geſetz des Tragiſchen darauf hinaus, daß gerade der Untergang der großen Individuen die ſittlichen Ideen in um ſo gereinigterer Geſtalt ſiegreich werden läßt.[3]) Auf dieſem Boden kann das Sinnwidrige, Hilf- und Ratlosmachende, was in der Vernichtung des großen Menſchen liegt, nicht zur Entfaltung kommen. Noch optimiſtiſcher iſt die Auffaſſung Carrieres vom Tragiſchen.[4]) Aber auch in der erfahrungsmäßig verfahrenden Äſthetik der Folgezeit iſt die optimiſtiſche Auffaſſung vorherrſchend. Ganz beſonders tritt dies bei Fechner hervor: nur das Hervortreten der gött-

[1]) Die Weite und Freiheit dieſer Anſicht gegenüber der Mannigfaltigkeit und dem Wechſel der Weltanſchauungen tritt in deutlichſtes Licht, wenn man ſie etwa mit Dehmels ſeltſamer Anſchauung vergleicht, der gemäß das Tragiſche auf dem Glauben an die gottgewollte ſelbſterlöſende Ausnahmeſtellung des Helden beruhen ſoll (in der ſchon erwähnten Abhandlung, S. 60). Nach Dehmel iſt daher, da dieſer Glaube in unſerer Zeit hinfällig geworden ſei, der Tragödie heute der Boden entzogen.

[2]) Hegel, Vorleſungen über die Äſthetik, Band 3, S. 528, 554.

[3]) Viſcher, Äſthetik, S. 121, 124, 129.

[4]) Carriere, Äſthetik, 3. Aufl., Band 1, S. 169, 195.

lichen Gerechtigkeit oder der Gerechtigkeit der Weltordnung laſſe den traurigen Abſchluß als äſthetiſch befriedigend erſcheinen.[1]) Ganz beſonders aber iſt hier Lipps zu nennen. Das Leiden iſt, ſo führt er aus, nicht um ſeiner ſelbſt willen da, ſondern es ſoll für uns nur Mittel ſein, um den in der tragiſchen Geſtalt liegenden Perſönlichkeitswert fühlend mitzuerleben. Und dieſer Perſönlichkeitswert wieder beſteht lediglich darin, daß in der tragiſchen Perſon ſich die Macht des Guten rege und über ſie Gewalt gewinne. Die Tragödie will uns die Macht des Guten, wie ſie im Leiden zutage tritt, an einer Perſönlichkeit genießen laſſen.[2])

Gegenüber ſolchen einſeitig optimiſtiſchen Auffaſſungen vom Tragiſchen ſind Schopenhauer, Bahnſen, der junge Nietzſche, Hartmann im Rechte, wenn ſie die peſſimiſtiſche Grundſtimmung darin ebenſo einſeitig hervorheben. Von dieſen Philoſophen wird das Tragiſche auf eine Weltanſchauung gegründet, deren abſchließendes, endgültiges Wort der Peſſimismus iſt. Nach ihrer Meinung muß man, um das Tragiſche verſtehen und genießen zu können, ſich zum philoſophiſchen Peſſimismus bekennen. Daher wird von dieſen Philoſophen die erhebende Seite, die, trotz aller peſſimiſtiſchen Grundſtimmung, das Tragiſche doch auch an ſich hat, entweder gar nicht oder doch nicht genügend gewürdigt.[3]) Der erhebenden Seite des Tragiſchen gilt es nun jetzt unſere Aufmerkſamkeit zuzuwenden.

Erhebende Wirkung der Größe.

9. Der Typus des Tragiſchen, wie er ſich uns bis jetzt ergeben hat, bedarf notwendig einer weſentlichen Ergänzung. Mag der große Menſch auch leiden und verderben: er bewährt, ſo nehmen wir an, auch in den ſchlimmſten Qualen, auch angeſichts eines entſetzlichen Unterganges ſeine Größe. Wie auch immer ſich dieſe Größe äußern mag — in trotziger Auflehnung gegen das Schickſal, in kaltem Gleichmut, in frommer Ergebenheit, in wildem Ausſchöpfen aller Schmerzenstiefen oder ſonſtwie —: in jedem Falle wirkt dieſe Größe erhebend. Wir richten uns an dieſer Größe empor, wir wachſen mit ihr. Angeſichts der Kraft des Willens, der Macht des Geiſtes, der Tiefe des Gemüts, kurz, angeſichts des ungewöhnlichen Könnens, mit dem der tragiſche Menſch ſelbſt gegenüber den ärgſten Untergrabungen ſeines Weſens

[1]) Fechner, Vorſchule der Äſthetik, Band 2. S. 239.

[2]) Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 78 f.; Komik und Humor, S. 229 f.; Grundlegung der Äſthetik, S. 565 f., 570.

[3]) Ausführlicheres über die optimiſtiſchen und peſſimiſtiſchen Theorien des Tragiſchen findet man in meiner Äſthetik des Tragiſchen, S. 100—107.

ſeine Größe behauptet, hebt ſich in uns das Gefühl deſſen, was es heißt Menſch ſein. So geht in jedem Einzelfalle, mag die peſſimiſtiſche Natur des Tragiſchen noch ſo ſtark entwickelt ſein, vom Tragiſchen doch zugleich eine erhebende Wirkung aus.

Dabei dürfen wir nicht vergeſſen, daß die Größe des tragiſchen Menſchen, wie ſchon hervorgehoben wurde (S. 302 f.), durch das Kontraſtgefühl noch eine Hebung erfährt. Den Jammer, den er erleidet, fühlen wir unwillkürlich als im Widerſpruch zu ſeiner ungewöhnlichen Perſönlichkeit ſtehend. Solch ein außerordentlicher Menſch, ſo ſagen wir uns, ſollte ganz beſonders auf Gelingen und Heil Anſpruch haben. So wird durch das Leid, in das wir ihn geſtürzt ſehen, ſeine Größe in um ſo ſchärfere Beleuchtung gerückt. Durch dieſen Zuſammenhang mit dem Kontraſtgefühl wird ſonach die von der Größe des tragiſchen Menſchen ausgehende Erhebung noch verſtärkt.

So paart ſich alſo mit dem peſſimiſtiſchen Grundgefühl ein optimiſtiſches Gefühl. Mit der Niederdrückung verbindet ſich Erhebung. Zur Unluſt tritt Luſt. Doch bleibt, wie noch weiterhin ausführlich darzulegen ſein wird, ſoweit es ſich um die dem eigentümlich Tragiſchen als ſolchem entſprechenden ſubjektiven Gefühle handelt, die Unluſt im Übergewicht.

Weitere Aufgabe.

Wir ſahen: zum Tragiſchen gehört in jedem Falle irgend eine erhebende Seite. Irgendwie muß ſich im Jammer und Untergang die Größe des Helden bewähren. Dagegen iſt bis jetzt noch nichts darüber geſagt, in welchem Umfang und welcher Fülle über dieſes Mindeſtmaß hinaus Quellen der Erhebung im Tragiſchen fließen. Wir werden im folgenden Kapitel ſehen, daß ein vielgeſtaltiger Reichtum von Möglichkeiten, erhebende Momente in dem Verlauf des Tragiſchen zur Geltung zu bringen, vorliegt. Trotz alledem aber wird es bei der peſſimiſtiſchen Grundſtimmung des Tragiſchen ſein Bewenden haben.

Beiſpiele.

Nur wenige Beiſpiele mögen zeigen, wie ſich die Größe des tragiſchen Menſchen im Untergang erhebend äußert. Prometheus bei Äſchylos unterliegt mit triumphierendem Trotze; Ödipus auf Kolonos nimmt ſein Schickſal mit ehrfurchtsvoller Scheu hin; Sappho bei Grillparzer fühlt ſich, indem ſie in den Tod geht, von den lockenden Gefilden des Lebens ſanft abgelöſt; Tannhäuſer bei Wagner erfährt vor ſeinem Untergang eine ſittliche Läuterung; Roquairol bei Jean Paul erhebt ſich über ſein grauſiges Ende mit wild-phantaſtiſchem Humor. So verſchiedenartig auch in dieſen Fällen die Art iſt, wie die tragiſchen Perſonen ihre Größe bezeugen: Erhebung geht überall von ihr aus.

C. Der tragiſche Gefühlseindruck.

Nähere Beſtimmung der Aufgabe.

10. Jetzt iſt es Zeit, die Aufmerkſamkeit in zuſammenfaſſender Weiſe auf die zuſtändlich-ſubjektiven Gefühle, die dem Tragiſchen entſprechen, zu lenken. Mancherlei Entſcheidendes hierüber iſt ſchon in den vorausgegangenen Betrachtungen enthalten. Um in die zuſtändlich-ſubjektiven Gefühle Ordnung zu bringen, wird es gut ſein, zunächſt nur auf diejenigen Gefühle zu achten, die durch das eigentümlich Tragiſche als ſolches geweckt werden. Ich ſehe zunächſt alſo ab von den Gefühlen, die dem Genießen des Tragiſchen mit dem geſamten äſthetiſchen Verhalten gemeinſam ſind; alſo von den aus dem äſthetiſchen Verhalten überhaupt ſtammenden Quellen der Befriedigung. Ich ſehe aber auch von allen ſolchen Gefühlen ab, die dem Tragiſchen mit irgend einem anderen äſthetiſchen Typus oder mehreren anderen gemeinſam ſind. Und ich laſſe dieſe allgemeineren und allgemeinſten Gefühle auch in dem Falle beiſeite, daß ſie ſich auf dem Gebiet des Tragiſchen in ganz beſonderer Stärke entwickeln. Nur alle die Gefühle alſo, die dem Tragiſchen in unterſcheidender Weiſe zukommen, ſind im folgenden herangezogen.

Das ſich an das Kontraſtgefühl anſchließende Gefühl der Niederdrückung.

Der tragiſche Eindruck kennzeichnet ſich, ſo ſahen wir, durch ein eigenartiges Kontraſtgefühl. Dieſes Gefühl gehört nun allerdings den teilnehmenden, nicht den zuſtändlichen Erregungen an; aber es ſchließt ſich an jenes Gefühl unmittelbar eine zuſtändliche Erregung an, eine gewiſſe Art, wie mein Selbſtgefühl ſich befindet. Das Kontraſtgefühl mündet in eine Niederdrückung meines Selbſtgefühls aus. Mit dem Kontraſtgefühl war geſagt: gerade der große Menſch ſollte zu Gelingen und Heil, zu ungehemmt ſegensvollem Ausleben gelangen; dieſe ſich an die menſchliche Größe knüpfende Erwartung wird zuſchanden; wir empfinden in dem Jammer und Untergang des großen Menſchen etwas von Widerſinn. Wer in dieſer Weiſe an dem tragiſchen Vorgang teilnimmt, fühlt ſich in einem Zuſtande ſchwerer Niederdrückung. Und zwar iſt es nicht die Niederdrückung der einfachen Traurigkeit, ſondern es iſt der an das Kontraſtgefühl ſich anſchließenden Niederdrückung eine gewiſſe Schärfe und Herbheit eigen. Der Zuſammenprall, die Zurückweiſung, die wir in dem Kontraſtgefühl erleben, gibt der Niederdrückung den Charakter der Beunruhigung.

Andere Niederdrückungsgefühle.

Nun aber iſt die Sache nicht ſo zu verſtehen, als ob lediglich im Anſchluß an jenes Kontraſtgefühl unſere innere Lebendigkeit niedergedrückt würde. Vielmehr iſt auch abgeſehen von dem Kontraſtgefühl der Eindruck, den wir von dem tragiſchen Leidenswege em-

pfangen, unmittelbar von ſchwerer Trauer begleitet. Dabei iſt zu bedenken, daß dieſer Leidensweg gewöhnlich eine reiche Folge von immer ſtärkeren, bis zur Unerträglichkeit ſich ſteigernden Zerrüttungen der verſchiedenſten Art umfaßt. So häufen und ſteigern ſich in uns die Trauergefühle oft bis zu einem Grade, der an das feſte Gefüge unſeres Inneren die härteſten Anſprüche ſtellt. Es legt ſich uns ein Druck, eine Laſt auf die Seele, und unter dieſem Druck erlahmt unſer Lebensgefühl. Wir ſpüren, wie an allem, was in uns feſt, zuverſichtlich, glaubensſtark iſt, gerüttelt wird.[1])

Mit dieſen durch die Macht des tragiſchen Leides und Unterganges unmittelbar hervorgerufenen Gefühlen der Herabdrückung verbindet ſich nun eben das von jenem Kontraſtgefühl herrührende Wehe. Dadurch erhält der herabgedrückte, trauervolle Zuſtand unſeres Selbſtgefühls jene Verſchärfung, jenen Stachel, von dem ſchon vorhin die Rede war.

Eine weitere Verſchärfung der Niederdrückungsgefühle.

Dazu kommt dann noch jene ſchickſalsmäßige, menſchheitliche Vertiefung des Kontraſtgefühls. Wir fühlen es als ein Schickſal aller hochragenden, außergewöhnlichen Menſchenart, daß ſie in gefährliche Nähe zu Unſeligkeit und Sturz gebracht iſt. Hierdurch geſchieht es, daß die Niederdrückungen, die auf uns von dem tragiſchen Leidensgange ausgehen, um ſo ſchwerer werden. Das tragiſche Leid laſtet infolge der Ausweitung zum Menſchheitlichen noch bedeutend drückender auf uns.

Die Luſt der Erhebung.

Was weiſt nun, gegenüber dieſer Häufung von Unluſt, der zuſtändlich-ſubjektive Eindruck des Tragiſchen an Luſt auf? Die Luſt ſtammt von der erhebenden Seite des Tragiſchen her. Wir ſahen: ſo wahr die tragiſche Perſon Größe hat, ſo wahr iſt es auch, daß von dem tragiſchen Leiden und Untergehen eine erhebende Wirkung ausgeht. Indem wir den untergehenden Helden ſeine Größe bewähren ſehen, fühlen wir uns gekräftigt, befeſtigt; wir richten uns an dem Helden empor; zuverſichtliche, vertrauende Gefühle entſtehen in uns.

Zuſammenſein von Niederdrückung und Erhebung.

So vereinigt ſich mit der niedergedrückten, trauervollen Grundſtimmung ein luſtvolles Gefühl des Sichaufrichtens. Unſer Selbſtgefühl bleibt nicht völlig geſchwächt und gebrochen, ſondern es erfährt zugleich eine gewiſſe Erhebung. Und dieſes Zuſammenſein eben von Niederdrückung und Erhebung iſt das eigentümlich tragiſche Gefühl.

[1]) Dieſe Niederdrückungsgefühle haben bald mehr den Charakter des Beklemmenden, bald mehr des Erſchreckenden, bald mehr des Ängſtigenden, bald mehr des Rührenden. Auf dieſe Unterſchiede gehe ich in der Äſthetik des Tragiſchen S. 276 f. ein.

11. Zweierlei verdient an dieſem Zuſammenſein von Niederdrückung und Erhebung beſonders hervorgehoben zu werden. Erſtlich geht aus der ganzen Betrachtung hervor, daß das Übergewicht auf der Seite der Niederdrückung und Unluſt liegt. Gibt man die Vorausſetzung zu, daß heißt: das außergewöhnliche verderbende Leid des großen Menſchen, ſo iſt damit auch das Übergewicht der peſſimiſtiſchen Stimmung gegeben. Mögen noch ſo zahlreiche erhebende Momente entgegenwirken, und mögen ſie dies in noch ſo hohem Maße tun, ſo handelt es ſich dabei doch nur um ein in gewiſſem Grade ſtattfindendes Entgegenwirken, nicht um ein Überwiegen der Erhebungen. Kommt es zu einem ſolchen Überwiegen, ſo iſt eben damit das Übergehen in einen anderen Gefühlstypus gegeben. Dann liegt nicht mehr Tragik vor, ſondern eine verſöhnende Gemütsſtimmung. Ohne Zweifel kann der Tod in dieſem Sinne dargeſtellt werden: der Tod kann als Segen, als erſehntes gutes Ende begrüßt werden. Dann fehlt aber eben das Merkmal des außerordentlichen Leides: der große Menſch ſtirbt, ohne daß er durch ungewöhnlich ſchweres Leid in den Untergang geriſſen würde; er nimmt vielmehr den Tod als Freund auf. Hiermit wären die Vorausſetzungen in einem entſcheidenden Punkte geändert. Es läge nicht mehr Tragiſches, ſondern ein anderer Gefühlstypus vor.

Übergewicht der Unluſt im Tragiſchen.

So dürfen wir alſo ſagen: ſoweit die dem Tragiſchen *als ſolchem* in unterſcheidender Weiſe entſprechenden zuſtändlich-ſubjektiven Gefühle in Frage kommen, überwiegt die Niederdrückung und Unluſt. Hiermit iſt jedoch keineswegs geſagt, daß der *Geſamteindruck* des Tragiſchen Niederdrückung und Unluſt in überwiegendem Maße aufweiſe. Denn der Geſamteindruck des Tragiſchen umfaßt auch diejenigen Gefühle, die dem Tragiſchen mit mehreren anderen oder allen äſthetiſchen Gebieten gemeinſam ſind. Dieſe Gefühle kommen dem Tragiſchen gleichfalls kraft ſeiner äſthetiſchen Natur zu; ſie gehören alſo weſentlich zu dem äſthetiſchen Eindruck des Tragiſchen, wenn ſie auch nicht das Unterſcheidende, das Allereigentümlichſte darin bilden. Von dieſen — kurz geſagt — in weiterem Sinn tragiſchen Gefühlen werden wir ſehen, daß die Luſt in ihnen die Herrſchaft führt. Im folgenden Abſchnitt werde ich dieſe Frage erörtern.

Der Geſamteindruck des Tragiſchen enthält trotzdem ein Überwiegen der Luſt.

12. *Zweitens* iſt auf die Art des Zuſammenſeins von Niederdrückung und Erhebung zu achten. Es würde eine unrichtige Beſchreibung des Erlebten ſein, wenn bloß ein Wechſel von Niederdrückung und Erhebung zugegeben würde. Unſere Innenerfahrung

Niederdrückung und Erhebung: derſelbe eine Gefühlsakt.

zeigt uns im Genießen des Tragiſchen keineswegs ein Auseinanderfallen unſeres Bewußtſeins in niederdrückende und erhebende Gefühle, ſo daß wir etwa nur in nachträglicher Überſchau beide Gefühle reproduktiv zuſammenbrächten. Dieſelbe Geſtalt, dieſelbe Entwicklung, dasſelbe Ereignis läßt mein Selbſtgefühl zuſammenſinken und ſich emporheben, und zwar nicht in raſcher Aufeinanderfolge, ſondern im Zugleichſein. Indem ich niedergedrückt bin, fühle ich mich zugleich erhoben, und umgekehrt. Es liegt in ſtrengem Zugleichſein eine Doppelſeitigkeit in der Bewegung meines Selbſtgefühls vor. Derſelbe eine Gefühlsakt umſpannt beides: Niederdrückung und Erhebung, Unluſt und Luſt. Wie bei der Rührung, verbinden ſich auch hier Unluſt und Luſt zu einem Miſchgefühl.[1]) Da es ſich dabei um eine gleichzeitige gegenſätzliche Bewegung in unſerem Selbſtgefühl, um ein zugleich gefühltes Auf und Nieder handelt, ſo iſt es paſſend, den dem Tragiſchen entſprechenden Gefühlszuſtand als Erſchütterung zu bezeichnen.

Erſchütterung.

Doch hat die Erſchütterung auch einen engeren Sinn. Beſonders gegen den Schluß einer tragiſchen Darſtellung hin entwickeln ſich die niederdrückenden und erhebenden Gefühle in reichlichem Maße und ſich drängender Folge. Durch den letzten Akt einer Tragödie pflegt das Gemüt ohne Pauſe bald durch überwiegend niederdrückende, bald durch mächtig hervordrängende erhebende Gefühle in heftige Bewegung verſetzt zu werden. Oder genauer geſprochen: das, was in uns erweckt wird, iſt fortlaufend Miſchgefühl aus Niederdrückung und Erhebung; nur treten je nach den Worten der dichteriſchen Darſtellung gegen Ende einer Tragödie bald Niederdrückungen, bald Erhebungen in den Vordergrund unſeres Bewußtſeins; und bald findet je nach den Worten der Dichtung eine Steigerung oder ein Nachlaſſen der niederdrückenden, bald der erhebenden Gefühle ſtatt. Das Selbſtgefühl droht in ſich zuſammenzuſinken, richtet ſich dann aber tapfer empor, um bald einen um ſo ſtärkeren Sturz in die Tiefe zu erleben, und ſo fort. Dieſen raſchen Wechſel im Hervor- und Zurücktreten der niederdrückenden und erhebenden Gefühle, wie er beſonders gegen den Schluß der Tragödie auftritt, darf man im engeren Sinn als Erſchütterung bezeichnen.[2])

[1]) Ich ſtimme hinſichtlich dieſer ſtrengen Auffaſſung der Einheit Lipps zu. Nur gibt Lipps der Luſt den Vorrang (Grundlegung der Äſthetik S. 572 f.).

[2]) Witasek ſagt: das Tragiſche ſei „nicht geradezu Modifikation des äſthetiſchen Gefühles, ſondern Modifikation des äſthetiſchen Gegenſtandes“ (Grund-

D. Das Traurige.

13. Hier legt es ſich nahe, auf ein Nachbargebiet des Tragiſchen wenigſtens einen flüchtigen Blick zu werfen. Läßt man das Kontraſtgefühl, alſo das Zuſammenwirken der beiden Merkmale der menſchlichen Größe und der außerordentlichen Höhe des Leides weg, ſo erhält man einen weſentlich verſchiedenen Gefühlstypus. Man darf ihn als das Traurige im weiten Sinn bezeichnen. Das Traurige im weiten Sinn.

Das Traurige im weiten Sinne umfaßt alſo alle Fälle, in denen der Eindruck durch einen überwiegend oder ausſchließlich leidvollen Inhalt beſtimmt wird, ohne daß dabei jenes Kontraſtgefühl entſteht, das aus dem Widerſtreit der Größe des Menſchen mit ſeinem jammervollen Geſchick hervorgeht. Zum Traurigen iſt alſo weder außerordentliche Höhe des Leides, noch auch Größe der leidenden Perſon erforderlich. Wohl aber kann eines der beiden Merkmale — ſei es der außerordentliche Grad des Leides, ſei es die Größe der leidenden Perſon — getrennt von dem anderen vorkommen. Nur das Zuſammenſein von beiden iſt ausgeſchloſſen. Denn dann würde eben der andersartige Typus des Tragiſchen entſtehen.

Auch wo das Traurige weder durch außergewöhnliches Leid entſteht, noch auch ſich an die Größe der leidenden Perſon knüpft, kann es doch zu menſchlicher Bedeutſamkeit erhoben werden. Überaus häufig begegnen wir in Novellen, Romanen, Dramen dieſer mäßigen Art des Traurigen, vor allem in Nebengeſtalten. Man ſchlage etwa die Novellen Theodor Storms oder Ferdinand von Saars auf, und man wird genug Beiſpiele für trübe Lebensläufe in dem bezeichneten Sinne finden. Ich nenne etwa von Storm die Novelle „Abſeits“, von Saar die Novelle „Der Exzellenzherr“.

Aus dem weiten Bereiche des Traurigen heben ſich nun die Fälle hervor, wo das Leid eine außerordentliche Höhe erreicht, das äußere und innere Leben bedroht oder geradezu vernichtet. Das Traurige dieſer geſteigerten Art will ich das Tieftraurige nennen. Das Tieftraurige hat alſo mit dem Tragiſchen den außergewöhnlichen Grad des Leides gemeinſam. Der Unterſchied liegt nur darin, daß dort der leidenden Perſon keine Größe zukommt und demnach auch das Kontraſtgefühl fehlt. Das Tieftraurige.

züge der allgemeinen Äſthetik. Leipzig 1904. S. 301). Nach meiner Darſtellung iſt das Tragiſche ſowohl das eine wie das andere. Dasſelbe behauptet er vom Anmutigen, Lieblichen, Reizenden, Komiſchen (S. 302 f.).

Das Tieftraurige der rührenden Art.

Innerhalb dieſes dem Tragiſchen beſonders eng benachbarten Gebietes des Tieftraurigen treten nun gewiſſe Typen als beſonders charakteriſtiſch und wichtig hervor. So geht das Tieftraurige gern mit dem Rührenden eine Verbindung ein. Das Tieftraurige der rührenden Art entſteht vor allem dort, wo eine grundgute, treue, ſtille, aber nicht bis zur Größe emporgewachſene Seele von ſchwerem Leid getroffen wird, und zwar beſonders dann, wenn an dem Verhalten der Seele im ſchweren Leid das Schwache, das Wehr- und Hilfloſe betont iſt. Oliver Twiſt bei Dickens kann dieſen Typus verdeutlichen.

Das Klägliche und das Entſetzliche.

Unter einem anderen Geſichtspunkt gliedern ſich aus dem Bereiche des Tieftraurigen das Klägliche und Jämmerliche, ſowie das Entſetzliche und Fürchterliche aus. Hier erhält das außerordentliche Leid, ohne Milderung durch das Rührende, den Charakter des Maßloſen, Unerträglichen, ausgeſucht Schrecklichen. Ein widrig aufregender Eindruck geht von ihm aus. Unſer Gemüt wird gefoltert, zerdrückt, zerſchnitten. Dabei laſſen ſich zwei — freilich miteinander ſehr verwandte — Fälle unterſcheiden. Bald werden wir durch das maßloſe Unglück vorwiegend abgeſtoßen und angewidert: dann darf man vom Kläglichen und Jämmerlichen reden; bald überwiegt an dem Eindruck das Beängſtigende und Erſchreckende: dann liegt das Entſetzliche und Fürchterliche vor.

Klägliches wie auch Entſetzliches findet man in Menge bei ſolchen Dichtern wie Doſtojewski, Tolſtoj, Gorki, ſodann bei allen jenen zahlreichen Malern und Griffelkünſtlern, die mit Vorliebe leibliche und ſeeliſche Gedrücktheit oder gar Verkommenheit, ſtumpfſinniges, ſchmutzſtarrendes Elend, ſtinkende moraliſche Verſumpfung darſtellen. Wenn man an Goya, Rops, Beardsley denkt, ſo weilt man auf einem Boden, der reich und überreich iſt an hierhergehörigen Beiſpielen der ſtärkſten Art. Aber auch ſolche Künſtler, wie etwa Millet, Lepère, Alexandre Steinlen, Israels, Max Liebermann, Käthe Kollwitz bewegen ſich häufig auf dieſem Boden, wenn bei ihnen auch nicht ſo ſtarke Grade des Jämmerlichen und Entſetzlichen vorkommen wie bei jenen.

Äſthetiſche Berechtigung des Kläglichen und Entſetzlichen.

Das Klägliche und das Entſetzliche ſind durchaus berechtigte äſthetiſche Kategorien. Wenn man daher von einer Erzählung oder einem Drama ſagt, die Höhe des Tragiſchen ſei darin nicht erreicht worden, ſo darf dies an ſich noch nicht als Tadel verſtanden werden. Denn es gibt keine allgemeine äſthetiſche Forderung, die dahin ginge,

daß jede düſtere Erzählung und jedes unheilvoll auslaufende Drama tragiſcher Art ſein müsse. Ibsens Geſpenſter, Hauptmanns Friedensfeſt und Hannele bewegen ſich wenigſtens in der Hauptſache auf dem Gebiet des Jämmerlichen und Entſetzlichen. Damit iſt noch nichts Ungünſtiges über dieſe Dichtungen ausgeſagt. Vielmehr bewegen ſich alle drei Dramen innerhalb des Menſchlich-Bedeutungsvollen.

Äſthetiſche Gefahren auf dieſen Gebieten.

Freilich darf nicht verſchwiegen werden, daß das Jämmerliche und das Entſetzliche in hohem Grade die Gefahr in ſich tragen, ins Unkünſtleriſche zu fallen. Nach zwei Seiten liegt diese Gefahr nahe. Erſtlich gleitet eine Kunstweiſe, die in dieſer Richtung ſchafft, leicht ins Stoffliche hinüber. Grauſen, Ekel, geſchlechtliche Erregungen gehen naturgemäß in ſtarkem Grade von Gegenſtänden aus, die dem Jämmerlichen und Fürchterlichen entnommen ſind. Wie leicht aber mit derlei Empfindungen ſtoffliche Vergröberungen ſich einſtellen, iſt im erſten Bande genugſam erörtert worden. Zweitens beſteht die Gefahr, daß dem Kläglichen und Fürchterlichen das Gewicht des Menschlich-Bedeutungsvollen fehle. Sehr oft wird gezweifelt werden dürfen, ob der Charakter oder Vorgang von kläglicher oder entſetzlicher Art bedeutend genug ſei, um zum Gegenſtand oder gar zum Mittelpunkt eines Kunstwerkes gemacht zu werden. Sehr häufig verbinden ſich beide Mängel.

Beiſpiele.

Ich erinnere etwa an die fünfte Epode des Horaz, die von der Giftmiſcherin und Hexe Canidia handelt. Hier iſt in wenigen Verſen eine Unmaſſe des Scheußlichen gehäuft: ein weibliches Untier ergeht ſich in grauſam quälender Hinmordung eines unſchuldigen Knaben, um aus ſeinem Mark und ſeiner Leber einen Liebestrank zu bereiten, der ihr einen geſchlechtlich verkommenen Alten zu Willen machen ſoll. Nach beiden genannten Richtungen hin iſt hier geſündigt. Oder um daran ein modernſtes Beiſpiel zu reihen: Arthur Schnitzler führt uns in den zehn „Dialogen“, die er „Reigen“ betitelt, den Menſchen in ſeiner ekelhaften trivialen Vertiertheit vor: jeder der Dialoge endet mit einem ganz ordinären geſchlechtlichen Akt. Schnitzler hat mit dieſem pornographiſchen Machwerk ſeinen Dichternamen in unglaublicher Art befleckt.

Selbſt in der Tragödie kann in Nebenperſonen das bloß Jämmerliche und Entſetzliche Verkörperung finden. Man denke an Spiegelberg in den Räubern, den jungen Doria und den Mohren im Fiesco, den Präſidenten und den Sekretär Wurm in Kabale und Liebe, an Leonhard in Hebbels Maria Magdalena: hier haben wir es mit

einfacher Niedertracht zu tun. Etwas Ähnliches gilt von Streckmann und Flamm in Hauptmanns Roſe Bernd: Roſe ſelbſt hat etwas von Größe; die von ihr ausgehende Wirkung grenzt daher mindeſtens an das Tragiſche; jene beiden Männer dagegen fallen, wenn auch in ſehr verſchiedener Weiſe, unter das Jämmerliche.

Wird dagegen eine Perſon von nur kläglichem oder fürchterlichem Eindruck zum Mittelpunkt eines Dramas gemacht, ſo ſteigert ſich die Gefahr, ins Unkünſtleriſche zu geraten, in bedeutendem Maße. Es wird nicht leicht ſein, einer ſolchen Perſon ſoviel menſchliches Gewicht zu geben, daß es als wert erſcheint, ihr Schickſal zum Hauptgegenſtand einer dramatiſchen Dichtung zu machen. Vergegenwärtigen wir uns etwa die Familie Selicke von Holz und Schlaf oder Schlafs Meiſter Ölze: den Hauptgeſtalten dieſer Dichtungen fehlt jenes Maß von gewichtvoller und feſſelnder Eigenart, das allein es rechtfertigen könnte, das Klägliche und Jämmerliche zum Hauptgegenſtand eines Dramas zu erheben.[1])

[1]) Von dem Übergang des Jämmerlichen und Entſetzlichen zum Tragiſchen handle ich in der Äſthetik des Tragiſchen, S. 78 f.

Fünfzehntes Kapitel.

Die hauptſächlichſten Arten des Tragiſchen.

A. Das Tragiſche des äußeren und des inneren Kampfes.

Tragiſche Gegenmächte.

1. Welch ungeheure Maſſen und Tiefen menſchlichen und menſchheitlichen Lebens das Tragiſche in ſich zu faſſen und zu bewältigen vermag, wird erſt offenbar, wenn man in die Gliederung dieſer Grundgeſtalt eintritt.

Die Gliederung des Tragiſchen vollzieht ſich unter verſchiedenartigen Geſichtspunkten. So entſteht eine größere Anzahl von Einteilungsreihen. Indem dieſe ſich untereinander in höchſt mannigfaltiger Weiſe verbinden können, ergibt ſich eine erſtaunliche Vielgeſtaltigkeit der tragiſchen Erſcheinungen.

Wo ein Leid über einen Menſchen hereinbricht, da iſt auch eine Macht vorhanden, die das Leid verurſacht. Die das verderbende Leid herbeiführende Macht nenne ich die tragiſche Gegenmacht. Dieſe iſt entweder äußerer oder innerer Art. Dementſprechend unterſcheide ich ein Tragiſches des äußeren und eines des inneren Kampfes.

Naturereigniſſe als äußere Gegenmächte.

Die äußeren Gegenmächte beſtehen entweder in Naturereigniſſen oder in Menſchen und menſchlichen Verhältniſſen oder in einer Verbindung beider Möglichkeiten. Bei den feindlichen Naturereigniſſen hat man an todbringende oder doch verheerende Krankheiten, an Unglücksfälle wie Herabſtürzen, Ertrinken und dergleichen zu denken. Der Tod Kaiſer Heinrichs bei Grabbe, des Biſchofs Nikolas in Ibſens Kronprätendenten, der Sturz des Baumeiſters Solneß vom Turm, das Untergrabenwerden des hoheits- und ſchwermutsvollen, willensehernen Feldherrn Pescara durch die ihm aus ſeiner Verwundung in der Schlacht bei Pavia entſtandene Krankheit von Lunge und Herz, wie dies Konrad Ferdinand Meyer in ſeiner Novelle ſchildert, mögen als Beiſpiele dienen. Geht dagegen der tragiſche Held mit Vorſatz in den Tod, ſo liegt nicht mehr bloß ein Naturereignis vor.

Äußere Gegenmächte menſchlicher Art.

Bei weitem häufiger und wichtiger ſind die in Menſchen und menſchlichen Verhältniſſen beſtehenden äußeren Gegenmächte. Man denke an Shakeſpeares Richard den Zweiten, an Wallenſtein, an Grillparzers Ottokar: wie ſchwillt die Zahl dieſer Gegenmächte hier lawinenartig an!

Innere Gegenmächte.

Was die inneren Gegenmächte betrifft, ſo darf man einem gewiſſen Mißverſtändnis nicht verfallen. In Verbindung mit den feindlichen äußeren Mächten ſtehen gewöhnlich unheilvolle Leidenſchaften des Helden, die zur inneren Urſache ſeines Verderbens werden. Romeo wird durch ſeine Liebe, Othello durch ſeine Eiferſucht, Wallenſtein durch ſeinen Ehrgeiz in den Untergang getrieben. Man könnte nun den Begriff der inneren Gegenmacht auf alle Leidenſchaften ausdehnen wollen, die den tragiſchen Menſchen in ſeinen Sturz reißen. Das wäre indeſſen äußerſt unzweckmäßig. In den angegebenen Fällen gehören die Leidenſchaften vielmehr einfach zu dem Weſen des tragiſchen Menſchen, zu dem Angriffsgegenſtand für die Gegenmächte, zu der poſitiven Seite des tragiſchen Kampfes. Der Begriff der inneren Gegenmacht muß viel enger gefaßt werden.

Nur dort kann von einer inneren Gegenmacht die Rede ſein, wo das Innenleben des tragiſchen Menſchen derart auseinandergeriſſen iſt, daß ſich der eine Teil ſeines Selbſtes feindlich gegen den anderen kehrt. Auf der einen Seite ſteht ſein edleres, maßvolleres, vernünftigeres, geſunderes, kurz: beſſeres Ich, auf der anderen der niedrige, heftige, dämoniſche, krankhafte, gefährliche Teil ſeines Weſens. Und dieſe Zerlegung der tragiſchen Perſon in zwei feindliche Teile darf nicht etwa nur das Ergebnis einer vom Leſer vorgenommenen pſychologiſchen Zergliederung ſein, ſondern der innere Gegenſatz muß von der Perſon, in der er ſtattfindet, auch wirklich als Zwieſpalt, als Zerklüftung gefühlt werden. Die Perſon muß ſpüren, daß ihr Selbſt geſpalten, von ſich abgefallen iſt, und daß der eine Teil den anderen und das ganze Selbſt in inneres Verderben zieht.[1])

Aus Shakeſpeare drängen ſich uns Macbeth, Brutus, Hamlet, Richard der Zweite auf, aus Goethe Fauſt, aus Grillparzer Medea, Jaſon, Sappho, aus Hebbel Golo, aus Ibſen Skule in den Kronprätendenten, Rebekka Weſt, Baumeiſter Solneß, der Bildhauer Rubek, aus

[1]) In der Äſthetik des Tragiſchen findet ſich erörtert, daß ſowohl der innere Zuſammenbruch wie auch der Widerſtreit der Gefühle einen weiteren Umfang haben als die Geſpaltenheit des Selbſtes, die zu dem Begriffe der inneren Gegenmacht gehört.

Gerhart Hauptmann Johannes Vockerat, der Glockengießer Heinrich, aus delle Grazies Drama „Der Schatten“ die Geſtalt Werners.

Das Tragiſche des äußeren und des inneren Kampfes.

So darf man denn das Tragiſche des äußeren und das des inneren Kampfes einander gegenüberſtellen. Dabei iſt der Ausdruck „innerer Kampf“ natürlich nicht im Sinne jedes beliebigen Widerſtreits, ſondern in der zugeſchärften Bedeutung zu nehmen, die ſoeben auseinandergeſetzt wurde. Im Tragiſchen des äußeren Kampfes bleibt die tragiſche Perſon unzerſpalten, in ihrem Lebensgrunde in ſich einig. Innere Kämpfe können zwar auch hier ſtattfinden, aber ſie ſind nicht von der Schärfe, daß das Individuum in zwei einander bekämpfende Teile zerriſſen und hierdurch in den Untergang geſtürzt würde. In dieſem Sinne darf man ſagen, daß die tragiſchen Kämpfe hier nur äußerer Art ſind. Dagegen liegt es in der Natur der Sache, daß das Tragiſche des inneren Kampfes in den meiſten Fällen zugleich äußere Kämpfe aufweiſt. Gewöhnlich ſind es feindliche äußere Verhältniſſe — Armut, unglückliche Liebe, Mangel an Anerkennung, unpaſſende Lebenslage —, wodurch die in der tragiſchen Perſon liegenden gefährlichen Keime zu üppiger Entfaltung gebracht werden. So werden die inneren Gegenmächte in der Bruſt Karl Moors durch den ſchurkiſchen Brief ſeines Bruders entfacht, und Hamlets gefährliche Anlage wird durch das ſchamloſe Ehebündnis ſeiner Mutter und durch die Kunde von der Ermordung ſeines Vaters zu böſer Entwicklung gebracht.

Das Tragiſche des ungeteilt ſittlichen und das des ungeteilt ſchuldvollen Gemütes.

2. Wollte ich genauer auf das Tragiſche des äußeren Kampfes eingehen, ſo wären beſonders zwei Geſtaltungen herauszuheben: erſtlich die Seelen, die ungeteilt im Reinen und Guten leben, und zweitens die ungeteilt der Selbſtſucht, dem Böſen hingegebenen Charaktere. Als Beiſpiele für das Tragiſche des ungeteilten ſittlichen Gemütes nenne ich Antigone, Iphigenie in Aulis bei Euripides und Racine, Hippolytos bei denſelben beiden Dichtern, den im reinen Menſchentum mild ſtrahlenden Tſcharudatta in Mricchakatika, Genoveva bei Hebbel, Brand bei Ibſen, den Gutsbeſitzer Doleſchal in Viebigs Roman „Das ſchlafende Heer“.[1]) Für das Tragiſche des ungeteilt ſchuldvollen Gemütes bildet Shakeſpeares Heinrich der Sechſte im zweiten und dritten Teil eine wahre Fundgrube. Die Königin Margaretha, die Herzöge York und Suffolk, der Kardinal von Wincheſter, Graf War-

[1]) Ich ſtelle hier, wie oft, abſichtlich Beiſpiele allerverſchiedenſten Charakters nebeneinander. Es ſoll damit geſagt ſein, daß, ſo ſehr auch die angeführten Beiſpiele in allen anderen Hinſichten auseinanderlaufen, ſie in dem fraglichen Punkte übereinſtimmen.

wick, Lord Clifford — ſie alle ſind Prachtſtücke von elementaren, im Freveln eine große, kühne Natur auswirkenden Individualitäten.

Das Tragiſche des ſchuldvollen Zwieſpaltes und der zwieſpältigen Unſeligkeit.

Ebenſo würden bei dem Tragiſchen des inneren Kampfes beſonders zwei Geſtaltungen herauszuheben ſein: das Tragiſche des ſchuldvollen Zwieſpaltes und das Tragiſche der zwieſpältigen Unſeligkeit. In dem erſten Fall findet ein Kampf zwiſchen den guten und böſen, lichten und finſteren Mächten in der Seele ſtatt. Die Zerrüttung, in die die tragiſche Perſon fällt, iſt hier ſonach ſittlicher Art: ſittliche Verwilderung, Verkehrung, Verhärtung. Karl Moor, Fiesco, Wallenſtein, die Jungfrau von Orleans ſind ſprechende Beiſpiele, ebenſo Herzog Theodor von Gothland bei Grabbe, Golo bei Hebbel, Roquairol in Jean Pauls Titan, der König Saul in Heyſes ſchönem Drama. Im zweiten Falle liegt ein Menſchliches von gefährlicher, unſeliger Art vor, das ohne weſentliche ſittliche Verſchuldung einfach durch notwendige Entwickelung in tragiſche Zerriſſenheit hineintreibt. Es handelt ſich hier um Charaktere, in denen die menſchliche Natur als aus ihrem Gleichgewicht gerückt, als eine Verbindung von Verkümmerung und Überſteigerung, von Zuwenig nnd Zuviel erſcheint. Hamlet und Fauſt können als nächſtliegende Beiſpiele dienen. Man denke bei Hamlet an den furchtbaren Kampf, in dem ſein affektvoll emporſtürmendes Pflichtgefühl und ſein ſchwacher, in ſich zuſammenſinkender Wille liegen. Die Erkrankung ſeines Willens kann ihm nicht als moraliſche Schuld angerechnet werden. Hängt ſie doch mit dem Übermaß an reizbarer, peſſimiſtiſch malender Phantaſie, an ſelbſtquäleriſcher Grübelei und weichem, ſchwernehmendem Gemüte zuſammen! Fauſt wird von Goethe als Menſch mit zwei Seelen geſchildert: die eine ſtrebt dem Schrankenloſen, Unendlichen zu, die andere will durch Untertauchen in Natur und Leben die Luſt des Irdiſchen und Endlichen ausſchöpfen. Dieſer tragiſche Zwieſpalt iſt in Fauſt ſchon vor und unabhängig von der ſchweren Schuld vorhanden, die er gegenüber Gretchen auf ſich lädt. Als weitere Beiſpiele nenne ich Adolf in dem gleichnamigen Roman Benjamin Conſtants, Lelia in dem gleichnamigen Roman von Georges Sand, Niels Lyhne bei Jacobſen, Paul Lange in Björnſons Drama.[1])

Bahnſen.

Wohl nirgends findet ſich das Tragiſche ſo einſeitig auf das Tragiſche des inneren Kampfes eingeſchränkt wie bei Bahnſen. Ihm

[1]) Dieſe Sonderarten des Tragiſchen behandle ich in der Äſthetik des Tragiſchen, S. 135 ff.

iſt die Welt ein in ſeinem Kerne ewig ſelbſtentzweiter Wille ohne Verſöhnung und Ausgleichung. Im Tragiſchen kommt, ſo glaubt er, die grundweſentliche Selbſtentzweiung des Weltwillens zu offenbarer Erſcheinung.[1])

B. Schuldvolle und ſchuldfreie Tragik.

Schuldvolle Tragik: der Untergang ſittlich begründet in der Schuld.

3. Eine ebenſo wichtige, wenn nicht noch wichtigere Gliederung kommt in das Tragiſche durch den Schuldbegriff. Das Entweder-Oder, das ſich unter dieſem Geſichtspunkt ergibt, bedeutet nicht etwa nur dies, daß in dem einen Falle an dem tragiſchen Leid irgend eine ſittliche Schuld des Leidenden irgendwie beteiligt iſt, während in dem anderen Falle das tragiſche Leid ohne jedwede Verſchuldung des Leidenden zuſtande kommt. Vielmehr handelt es ſich hier um etwas weit Beſtimmteres: entweder iſt das tragiſche Leid derart mit einer ſittlichen Schuld des Leidenden verflochten, daß der Untergang durch die Schuld als ſittlich begründet, als Buße und Sühne für die Schuld erſcheint; oder es fehlt dieſer ſittliche Zuſammenhang zwiſchen Schuld und Untergang. In dem erſten Falle liegt ſchuldvolle, in dem zweiten ſchuldfreie Tragik vor.

Auch in der ſchuldfreien Tragik kann ſittliche Schuld vorkommen.

Zur ſchuldfreien Tragik gehören hiernach auch ſolche Fälle, wo zu den Urſachen des tragiſchen Leides zwar eine Verſchuldung des Leidenden gehört, aber zwiſchen dieſer Verſchuldung und dem Untergang nicht jener ſittliche Zuſammenhang beſteht. Egmont läßt ſich eine gewiſſe Unvorſichtigkeit zuſchulden kommen, aber es wäre abgeſchmackt, ſeinen Untergang als Buße für dieſe Unvorſichtigkeit anſehen zu wollen. Siegfried bei Hebbel begeht eine gewiſſe Übereilung: in ſeiner gutherzigen und vertrauensvollen Art überſieht er die böſen Folgen und Verwickelungen, als er ſich entſchließt, Brunhild für Gunther zu gewinnen, und weiterhin wird ſeine „Schuld“ durch ſein Plaudern gegenüber Kriemhild noch vermehrt. Doch aber wäre es töricht und roh, die tückiſche Ermordung durch Hagen, ſo eng dieſe tatſächlich mit jenen Fehlſchritten zuſammenhängt, als in ihnen ſittlich begründet betrachten zu wollen. Solche Fälle wie die eben genannten fallen durchaus unter die ſchuldfreie Tragik. Man darf daher die reine ſchuldfreie Tragik und die ſchuldfreie Tragik von eingeſchränkter Art unterſcheiden. Reine ſchuldfreie Tragik iſt dort vorhanden, wo

[1]) Julius Bahnsen, Das Tragiſche als Weltgeſetz und der Humor als äſthetiſche Geſtalt des Metaphyſiſchen. Lauenburg 1877. S. 26, 45, 50 f., 62, 86.

in der urſachlichen Verkettung, die zum tragiſchen Leid hinführt, ſich überhaupt keine Verſchuldung des Leidenden findet. Romeo und Julia, Sappho und Libuſſa, Johannes bei Sudermann und Wilde, der Graf Charolais bei Beer-Hofmann ſind Beiſpiele dieſer reinen ſchuldfreien Tragik.

Irrwege des kritiſchen Betrachtens.

Das Ausſpähenwollen einer tragiſchen Schuld um jeden Preis iſt einer der häufigſten und verunſtaltendſten Fehler beim Zergliedern von Tragödien. Ich erinnere hinſichtlich Shakeſpeares an die Werke von Gervinus und Ulrici. Ein ebenſo häufiger Mangel beſteht darin, daß die Frage, ob in einer Dichtung tragiſche Schuld vorliege, und worin ſie zu ſuchen ſei, nicht von der in der Dichtung zum Ausdruck gebrachten Auffaſſung, ſondern von dem moraliſchen oder moralphiloſophiſchen Standpunkte des Leſers oder Kritikers beantwortet wird. Und doch verſteht es ſich für jeden, der auch nur einiger äſthetiſcher Überlegung fähig iſt, von ſelbſt, daß die Frage nach dem Vorhandenſein und der Beſchaffenheit einer tragiſchen Schuld nur von dem Boden aus, den der Dichter in ſeinem Werke einnimmt, entſchieden werden kann. Der Leſer muß ſich zunächſt darüber klar werden, ob und inwieweit und in welchem Sinne der Dichter die vorliegenden Entſchlüſſe und Taten als ſchuldvoll habe hinſtellen wollen. Erſt wenn der immanente Sinn einer tragiſchen Dichtung hinſichtlich der Schuldfrage feſtſteht, darf der Leſer ſeine Aufmerkſamkeit darauf lenken, ob der Dichter mit ſeiner moraliſchen Auffaſſung Recht habe. Auch wo der Dichter durch ſeine Darſtellung von Berechtigung und Schuld den üblichen ſittlichen Auffaſſungen entgegentritt, auch wo er eine freiere, herbere, kühnere Sittlichkeit vertritt, iſt es unſere nächſte äſthetiſche Pflicht, auf die Anſchauungs- und Darſtellungsweiſe des Dichters unbefangen und verſtändnisvoll einzugehen. Auch wer geneigt iſt, dem jungen Erhard in Ibſens Borkmann oder ſeiner Hedda Gabler, der Anna Mahr und dem Johannes Vockerat in Hauptmanns Einſamen Menſchen, Lukas und Lea in den Zwei Menſchen von Dehmel bedeutend mehr Schuld zuzuſchreiben, als ſie nach der Darſtellung des Dichters beſitzen, wird doch zunächſt über die Art, wie nach der dichteriſchen Darſtellung ihre Schuld erſcheint, ins Reine kommen müſſen.[1])

Zwei Untertypen.

Wollte ich hier auf das Tragiſche der Schuld genauer eingehen, ſo würde ich auf zwei typiſche Fälle hinzuweiſen haben. Entweder

[1]) Über die Beurteilung der tragiſchen Schuld handle ich ausführlich in der Äſthetik des Tragiſchen, S. 179 ff.

wird vom Dichter die tragiſche Schuld in ihrem ſittlichen Zuſammenhang mit dem Leide mit Nachdruck behandelt und in den Mittelpunkt geſtellt, oder dieſer Zuſammenhang wird vom Dichter nur nebenher, nur einigermaßen in die Darſtellung gezogen. Das Hauptgewicht der Darſtellung liegt in dieſem zweiten Falle auf der naturnotwendigen unſeligen Verkettung; nur nebenher, nur in zweiter Linie nimmt der Dichter zu der moraliſchen Seite des Zuſammhanges Stellung. Dort ſpreche ich von dem Typus der reinen tragiſchen Schuld, hier von dem Typus der nur mitwirkenden tragiſchen Schuld.

Leidenſchaftsdichtungen.

Zu dieſem zweiten Typus gehören vor allem die Leidenſchaftsdichtungen. Die Leidenſchaften werden hier wie koloſſale Naturmächte geſchildert. Das Unheil, das ſie anrichten, erſcheint mehr als ein elementares Unglück denn als eine ſchuldvolle Tat. Der ſittliche Zuſammenhang von Schuld und Leid kommt zwar auch dabei vor, aber nur im Hintergrunde. Dichter wie Byron, Balzac, Victor Hugo, Mérimée, Zola, Maupaſſant, d'Annunzio, Oskar Wilde können verdeutlichen, was gemeint iſt. Auch an Hugo von Hofmannsthal kann erinnert werden. Seine Frau im Fenſter iſt eine Schuldtragödie, die aber bei weitem überwiegend ohne Rückſicht auf das Schuldvolle der Liebesleidenſchaften im Sinne der Tragik eines jähen, wilden, erwürgenden Schickſals behandelt wird. Auch in Gerhart Hauptmanns Elga iſt mehr das Heiße, Ungeſtüme, Unwiderſtehliche der Leidenſchaften, mehr das Dämoniſche des beſinnungsloſen Trieblebens geſchildert; auch das Schuldvolle erſcheint vorwiegend nur in der Form der Stimmung ſchwüler Sündhaftigkeit. Ebenſo kann an die gewaltige Renaiſſance-Dichtung von Thomas Mann „Fiorenza“ erinnert werden.

Tragik der Gewiſſenskämpfe.

Der Typus der reinen tragiſchen Schuld erhält ſeine ſchärfſte Ausprägung in der Tragik der Gewiſſenskämpfe. Hier quält und zerarbeitet ſich das Gemüt der ſchuldigen Perſon in ihrem Schuldbewußtſein. Dabei kann es zu Überwindung ſolcher Zerriſſenheit, zu ſittlicher Läuterung kommen. Es kann aber auch völlige moraliſche Aufreibung und Verzweiflung das Ende bilden. Schillers Phantaſie ließ ſich vorzugsweiſe — man denke an Wallenſtein und Maria Stuart — durch dieſen moraliſch vertiefteſten Typus des Tragiſchen ergreifen. Ein hervorragendes Beiſpiel moraliſcher Selbſtzerrüttung iſt William Lovell bei Tieck.[1])

[1]) Über die Art, wie ſich die unterſittlichen und die überſittlichen Perſonen zur tragiſchen Schuld verhalten, handle ich in der Äſthetik des Tragiſchen, S. 172—177.

Bereicherung und Verſchärfung des Kontraſtgefühls durch die tragiſche Schuld.

4. Durch die tragiſche Schuld kommt eine äußerſt wichtige Beſonderung in das Weſen des Tragiſchen. Einmal erfährt das tragiſche Kontraſtgefühl eine gewiſſe Bereicherung und Verſchärfung. Die Schuld wird im Kontraſte zu der Größe des Helden gefühlt. Der Gefühlsinhalt „menſchliche Größe“ erfährt einen gewiſſen Gegenſtoß an dem Gefühlsinhalt „Schuld“, „moraliſche Verkehrtheit“, „moraliſche Verderbtheit“. Wir empfinden es als ein hartes, ſchmerzendes Schickſal, daß ein zu Großem beſtimmter Charakter ins Schwache, Niedrige, Verderbte, kurz in Schuld herabgezogen werde. Es tut uns in der Seele weh, daß eine ſo edle, gewaltige Geſtaltung des Menſchlichen ins ſittlich Verkehrte verſtrickt wird. Hierin liegt eine Bereicherung des Kontraſtgefühls: die Welt des Moraliſchen tritt hinein, das kontraſtierende Leid hat hier moraliſchen Charakter. Zugleich findet eine Verſchärfung des Kontraſtgefühls ſtatt: der Charakter des Furchtbaren iſt eben darum, weil das Unheil den Charakter des moraliſch Verwerflichen hat, zu beſonderer Schärfe herausgearbeitet.

Abſchwächung des Kontraſtgefühls durch die tragiſche Schuld.

Auf der anderen Seite führt das Tragiſche der Schuld eine gewiſſe Abſchwächung des Kontraſtgefühls mit ſich. Jetzt faſſen wir das Verhältnis nicht der Schuld, ſondern des Unterganges zu der Größe des Helden ins Auge. Dieſe Größe iſt durch die Schuld verringert worden. Wir beziehen den Untergang auf den ſchuldvoll gewordenen Menſchen. Und da erſcheint der Untergang vielmehr als ſittlich begründet, als verdient, als gerecht. Wir ſind durch den Untergang ſittlich befriedigt. Zugleich freilich wirkt auch der Untergang in einem anderen Sinne auf uns. Denn wir bringen ihn auch in Beziehung zu der urſprünglichen, vor und trotz aller Schuld vorhandenen Größe des Helden. Und da ergreift uns ein Wehegefühl darüber, daß ein erleſener Menſch in ſolchen Jammer und Untergang geraten iſt. Aber dieſes Kontraſtgefühl wirkt ſich nicht rein aus; ihm tritt die ſittliche Befriedigung abſchwächend, mildernd entgegen.

Die ſchuldvolle Tragik als eigentümliche Syntheſe.

So dürfen wir alſo zuſammenfaſſend ſagen: das Tragiſche der ſchuldvollen Art iſt eine Syntheſe des peſſimiſtiſchen tragiſchen Grundgefühles mit einem Gefühl ſittlicher Befriedigung. Dem Furchtbaren des tragiſchen Eindrucks wird in dem Hervortreten ſittlich befriedigender Zuſammenhänge ein gewiſſes Gegengewicht beigeſellt. Und man darf nicht etwa ſagen, daß hiernach das Tragiſche der Schuld eine Verwiſchung des tragiſchen Gefühlstypus bedeute. Dies wäre doch nur dann der Fall, wenn irgendwo vorgeſchrieben ſtünde, daß das peſſimiſtiſche Kontraſtgefühl ſich in allen Fällen in

voller Reinheit und Folgerichtigkeit entwickelt zeigen müſſe. Vielmehr iſt es ſo, daß nicht nur die reine, ungehemmte Auswirkung des peſſimiſtiſchen Kontraſtgefühls, ſondern auch ſeine durch moraliſche Gefühle gehemmte Auswirkung ihre Vorzüge hat.

Vorzüge des Tragiſchen der Schuld.

Und es iſt nicht ſchwer zu ſagen, worin die Vorzüge in dieſem zweiten Falle beſtehen. Einmal haben wir uns vor Augen zu halten, daß im Tragiſchen der Schuld das menſchliche Weſen tiefer ausgeſchöpft wird, als im Tragiſchen des einfachen Unglücks. Denn erſt durch die Fähigkeit des Schuldigwerdens iſt die Stellung, die der Menſch im Gegenſatze zur Natur einnimmt, in voller Schärfe bezeichnet. Der Lebensgang der Menſchheit wäre von flacherer, bequemerer, bedeutungsärmerer Art, wenn der Keim der Verkehrung des menſchlichen Weſens zum Böſen nicht in ihr läge. Erſt durch das Hereinziehen der Schuld daher tritt das Menſchliche in ſeiner ganzen Wucht, in der vollen Tiefe der in ihm liegenden Gegenſätze und Kämpfe in das Reich des Tragiſchen ein.

Sodann aber haben wir zu bedenken, daß durch die Hereinziehung der moraliſchen Zwieſpälte und Umſtürze die Kämpfe und Wehegefühle des tragiſchen Menſchen eine bedeutſame Verinnerlichung und Zuſchärfung erfahren. Gäbe es keine Tragik der ſchuldvollen Art, ſo würden verſchiedene pſychologiſch intereſſante, die Tiefe und Schärfe menſchlichen Kämpfen- und Leidenkönnens offenbarende Schmerzgefühle undargeſtellt bleiben.

Das Tragiſche des Verbrechens.

5. Das Tragiſche der Schuld geht allmählich in das Tragiſche des Verbrechens über. Es geſchieht dies dadurch, daß, während das Tüchtige und Große immer mehr zurücktritt, das Gemeine, Verworfene, Böſe immer mehr zur herrſchenden Subſtanz des Menſchen wird. So kommt man bei einem Typus an, der den Untergang des Verbrechers, des Böſewichts, des Schurken, des moraliſchen Scheuſals darſtellt. Natürlich muß, wenn dieſer Typus noch zum Tragiſchen gezählt werden ſoll, der untergehende Verbrecher in fühlbarem Grade große Züge aufweiſen. Aber auch in dieſem Falle, wo es ſich um einen Verbrecher mit Größe handelt, iſt keine vollgültige Tragik vorhanden. Das Tragiſche des Verbrechens bildet einen Seitenzweig des Tragiſchen. Geſtalten wie Klytemnäſtra bei Äſchylos, Richard der Dritte und Jago bei Shakeſpeare, Franz Moor bei Schiller, Berdoa bei Grabbe, Salome bei Wilde dürfen nicht als vollwertige Beiſpiele für das Tragiſche behandelt werden. In der Äſthetik des Tragiſchen habe ich dieſe Auffaſſung von der Tragik des Ver-

brechens ausführlich dargelegt und begründet.[1]) Hier gehe ich darüber hinweg.

Auch unterlaſſe ich es hier, die ſo weit verbreitete Gleichſetzung des Tragiſchen der Schuld mit dem Tragiſchen überhaupt durch Beiſpiele zu belegen. Die Äſthetik des Tragiſchen führt Schelling, Hegel, Friedrich Viſcher, Solger, Zeiſing, Carriere, Bahnſen, Groos, Otto Ludwig, Hebbel als Vertreter einer die Schuld zum Weſen des Tragiſchen rechnenden Auffaſſung an. Einſeitige Gegnerſchaft gegen die ſchuldvolle Tragik findet man bei Hartmann und Baumgart;[2]) in neueſter Zeit bei Deſſoir.[3])

C. Das Tragiſche der befreienden und der niederdrückenden Art.

Die verſchiedenen Arten der tragiſchen Erhebung.

6. Eine andere Gliederung des Tragiſchen ergibt ſich unter dem Geſichtspunkt der erhebenden Gefühle. Von zahlreichen und ſehr verſchiedenartigen Seiten des Tragiſchen können erhebende Wirkungen ausgehen. Da nun dieſe erhebenden Momente im tragiſchen Verlauf ſich in höchſt mannigfaltiger Weiſe miteinander verbinden können, ſo entſteht in dieſer Beziehung eine ſchier unüberſehbare Vielgeſtaltigkeit des Tragiſchen.

In der Äſthetik des Tragiſchen bin ich auf die erhebenden Momente genau eingegangen.[4]) Indem ich mich hierauf berufe, begnüge ich mich hier, die verſchiedenen Arten aufzuzählen.

Das Erhebende in der ſubjektiven Haltung der tragiſchen Perſon.

Erſtens kommt das Gemütsverhältnis der tragiſchen Perſon zu der Gegenmacht in Betracht. Zeigt der Held in Leid und Untergang trotzige Auflehnung gegen die feindliche Gewalt, oder legt er ruhige Gefaßtheit, ſtoiſchen Gleichmut an den Tag, oder beugt er ſich in ergebungs- und ehrfurchtsvoller Gemütshaltung, oder ſchreitet er jubelnd in den Untergang, oder ſieht er mit der Freiheit des Humors auf ihn herab: in jedem dieſer fünf Fälle iſt das Gemütsverhältnis des tra-

[1]) Der 9. Abſchnitt der Äſthetik des Tragiſchen behandelt das „Tragiſche des Verbrechens", S. 185—198.

[2]) Äſthetik des Tragiſchen, S. 150 ff., 165.

[3]) Dessoir meint: im Lear iſt ebenſowenig Moral enthalten wie in einer Bachſchen Fuge (Äſthetik und allgemeine Kunſtwiſſenſchaft, S. 210). Ich höre aus der Art, wie Shakeſpeare Goneril und Regan behandelt und Lear unter ihrer Härte leiden läßt, die moraliſche Stellungnahme Shakeſpeares aufs allerdeutlichſte und lauteſte heraus.

[4]) Äſthetik des Tragiſchen, S. 214—252.

giſchen Menſchen zur Gegenmacht ſo gezeichnet, daß Erhebung von ihm ausgeht.

Es fällt zweitens die Art und Weiſe in die Wagſchale, wie ſich die tragiſche Perſon angeſichts des Unterganges zu der Notwendigkeit, aus dem Leben ſcheiden zu müſſen, in ihrem Gemüte verhält. Die Loslöſung des Gemütes vom Leben wirkt auf den Zuſchauer in hohem Grade beruhigend und befreiend.

Drittens iſt auf die Stellung des tragiſchen Helden zu ſeiner Schuld zu achten. Hierbei kommt natürlich lediglich das Tragiſche der ſchuldvollen Art in Frage. Erhebend wirkt ſowohl die moraliſche Reinigung, die Wiedergeburt wie auch das furchtloſe, ſtolze Bejahen der Schuld.

Viertens endlich iſt zu beachten, wie das ganze Innenleben des tragiſchen Menſchen durch Leid und Untergang beeinflußt wird. Wo ſich das Innenleben in Leid und Untergang nur um ſo ſchöner, reicher, kraftvoller entfaltet, aber auch ſchon, wo ſich das Gute und Reine im Menſchen trotz aller Schreckniſſe und Todesgefahren dauernd erhält, entſteht eine ſtark erhebende Wirkung. Dieſe vier Arten der erhebenden Momente bezogen ſich auf die ſubjektive Haltung der tragiſchen Perſon.

Das Erhebende in dem objektiven Ausgang der Sache.

Es iſt aber auch der objektive Ausgang der Sache, um die gekämpft wird, von entſcheidender Bedeutung. Sobald ſich mit dem Untergang des Helden ein teilweiſe ſiegreiches Hervorgehen der von dem untergehenden Helden vertretenen guten Sache verknüpft, liegt eine beſonders mächtig wirkende Erhebung vor. Auch hier ſind mehrere Fälle möglich. Erſtens iſt der Fall ins Auge zu faſſen, daß die Dichtung die jetzt verlorene Sache als in der Zukunft ſiegen werdend erſcheinen läßt. Dieſer Ausblick auf den künftigen Triumph der jetzt unterliegenden Idee iſt eines der häufigſten und der mächtigſten erhebenden Momente. Doch gibt es zweitens auch Fälle, wo der unterliegende Held ſeine Sache ſchon in der Gegenwart zum Siege gelangen ſieht. Drittens gehört aber auch das Untergehen im ſtarken und beſeligenden Glauben an die Sache hierher: der Held bleibt, indem er untergeht, doch ſeiner Sache treu, fühlt ſich glaubend mit ihr eins. Viertens endlich kann durch den Dichter die unterliegende Sache als wertvoller denn die ſiegende Sache dargeſtellt werden. Der Dichter bejaht durch ſeine Darſtellung die unterliegende Sache ſo warm, ſo feurig, daß ſie ſich dem Leſer als bei allem Untergang doch überlegen aufdrängt.

Das Erhebende im tragiſchen Tode.

Aber auch im Tode ſelbſt liegen erhebende Möglichkeiten. Auch der tragiſche Tod ſelbſt vermag dem Furchtbaren, das in ihm liegt, doch zugleich Erhebendes entgegenzuſetzen. Erſtlich: durch den Tod wird im Tragiſchen der ſchuldvollen Art die ſittliche Weltordnung bewährt. Der Tod befreit uns hier von ſchwerem ſittlichen Druck. Zweitens: der Tod kann als eine Art Läuterung erſcheinen. Im Tod wird alles im üblen Sinn Irdiſche wie in einem Feuerbade verzehrt. Drittens: der Tod erſcheint als Befreier und Erlöſer von einem gequälten Daſein. Viertens: der Dichter rückt den Tod unter die Beleuchtung, daß das Eingehen in den Tod für das Gefühl des Sterbenden einen Triumph, ein Erreichen des erſehnten Zieles bedeutet. Und fünftens: der Tod kann auch durch die Blicke, die auf das Jenſeits gerichtet werden, etwas Erhebendes erhalten.

Alle dieſe Möglichkeiten der Erhebung finden ſich in der Äſthetik des Tragiſchen eingehend erörtert und durch zahlreiche Beiſpiele erläutert.

Wie das Tragiſche der befreienden und das der niederdrückenden Art entſteht.

7. Jetzt faſſe ich nicht die Mannigfaltigkeit der erhebenden Momente, ſondern das Verhältnis der erhebenden Momente zu dem peſſimiſtiſchen tragiſchen Grundgefühl ins Auge. Macht man dieſes Verhältnis zum Einteilungsgrunde des Tragiſchen, ſo gelangt man zu dem Tragiſchen der befreienden und dem der niederdrückenden Art.

Es kommt darauf an, ob der Dichter ein derartiges Zuſammenwirken erhebender Gefühle nach Zahl und Beſchaffenheit herbeiführt, daß in dem Gemüte eine fühlbare Gegenwirkung gegen das peſſimiſtiſche Grundgefühl erzeugt wird, oder ob die erhebenden Momente ein fühlbares Gegengewicht nicht hervorzubringen imſtande ſind. Fühlbar aber wird dieſes Gegengewicht der erhebenden Momente (die ja niemals ganz fehlen können) dann, wenn die erhebenden Gefühle die Kraft haben, das menſchheitliche, ſchickſalsmäßige Geſchehen in ein milderes Licht zu rücken, über den Weltlauf etwas von Verſöhnung zu breiten. Beziehen ſich die erhebenden Gefühle lediglich auf den vorliegenden tragiſchen Einzelfall, kommen ſie nicht dem menſchheitlichen Geſchehen zugute, ſo ſteht dem peſſimiſtiſchen Grundgefühl ein fühlbares Gegengewicht nicht gegenüber. In dieſem Fall ergibt ſich das Tragiſche der niederdrückenden, in jenem das der befreienden Art.

Der ſubjektive Eindruck in beiden Fällen.

Die Tragik der niederdrückenden Art zeigt die Welt ausſchließlich unter die Beleuchtung des Furchtbaren gerückt. Erhebende Gefühle kommen freilich auch hier vor; allein ſie bewirken nur, daß der

Einzelfall etwas weniger entſetzlich erſcheint. Der niederdrückende Charakter des Tragiſchen lebt ſich hier ungebrochen, geradlinig aus. Wir gehen beklommen, zermalmt, ſtöhnend von dannen. In der Tragik der befreienden Art dagegen machen ſich dem Leben und der Welt gegenüber nicht bloß Gefühle des Schreckens und Grauens, ſondern zugleich Gefühle des Zutrauens und der Bejahung geltend. Wir wagen es, der Welt und ihren Mächten, bei aller Vorherrſchaft des Furchtbaren, doch auch vertrauend, hoffend, verehrend, liebend zu nahen. Der tragiſche Eindruck beſteht hier in einer Syntheſe: wiewohl wir ein Furchtbares auf uns laſten fühlen, atmen wir doch zugleich frei und gehoben auf. Aber auch hier bleiben die peſſimiſtiſchen Gefühle die herrſchende Grundlage; nur erfahren ſie eine deutliche Hemmung.

Das Charakteriſtiſche der hier vertretenen Auffaſſung.

In den Theorien vom Tragiſchen wird meiſtenteils nur der befreiende Typus gelten gelaſſen. Einige Äſthetiker, wie Schopenhauer und Bahnſen, erkennen wiederum ausſchließlich das Tragiſche der niederdrückenden Art an. In der neueſten Zeit vertritt Deſſoir die Auffaſſung, daß jede echte Tragödie den Konflikt ungelöſt laſſe, und daß das Tragiſche uns Menſch und Welt als endgültig-disharmoniſch zeige.[1]) Daher iſt für die von mir vertretene Auffaſſung vom Tragiſchen das Sowohl-Alsauch dieſer Zweiteilung beſonders charakteriſtiſch.

Die verſchiedenen Möglichkeiten, eine erhebende Wirkung hervorzubringen, übergehe ich.[2]) Ich begnüge mich damit, die zweite, weniger anerkannte Art des Tragiſchen in einigen beſonders oft vorkommenden Geſtaltungen aufzuweiſen.

Mehrere Typen der niederdrückenden Tragik.

8. Von beſonders niederdrückender Wirkung iſt es, wenn eine große, heilige Sache durch elende Mittelmäßigkeit, Roheit, Nichtswürdigkeit beſiegt wird und zudem jeder Ausblick in eine helle Zukunft, wo die jetzt zertretene Sache ſiegreich ſein werde, fehlt. So iſt es in Hauptmanns Webern und Florian Geyer.

Durch Verallgemeinerung dieſes Falles erhält man einen zweiten Typus der niederdrückenden Tragik. Er iſt dort zu finden, wo der Grundeindruck entſteht: es gehe im Leben ſinnlos und wüſt zu, es laufe alles darunter und darüber, es herrſche allenthalben Gemeinheit, Verworfenheit, Dummheit. Ibſen mit ſeinen Geſpenſtern und ſeiner Wildente kann zur Erläuterung dienen. Auch Turgenjeff gehört mit

[1]) Deſſoir, Äſthetik und allgemeine Kunſtwiſſenſchaft, S. 211.
[2]) Äſthetik des Tragiſchen, S. 260 ff.

manchen Dichtungen — wie Frühlingswogen, Dunſt, Neuland — hierher.

Aber auch wo eine hohe Seele, ein reines Gemüt, ein ideales Streben durch ränkevolle Böſewichte, durch verführende Umgebung, durch ſonſtige tückiſche Schickſale oder auch durch die Dämonen in der eigenen Bruſt innerlich untergraben, zerſtört, vergiftet wird, entſteht ein Eindruck von ganz beſonders niederſchlagender Art. Ich hebe aus Shakeſpeare die Zerrüttung hervor, in die Othello durch das boshafte Ränkeſpiel Jagos und Timon durch ſeine Schufte von Freunden geſtürzt werden, aus Grabbe die Zertrümmerung des Herzogs Theodor von Gothland durch den noch viel ruchloſeren Berdoa. Ein Beiſpiel für das Zuſammenwirken von Verführung und den böſen Trieben des eigenen Inneren bietet Alfred de Muſſet in ſeinem Werke „La confeſſion d'un enfant du siècle“: wir lernen in ihm einen geiſtvollen, hochgeſtimmten Romantiker kennen, der ſich in brutalen, gewürzten, verrückten Wollüſten mit unſeliger Zerriſſenheit herumwirft.

Und endlich ſei noch auf den Fall hingewieſen, wo ein Böſewicht mit teufliſcher Luſt edle Menſchen in äußeren Untergang ſtößt und ſtraflos ſich ſeines Triumphes freut. Insbeſondere Zola bietet Belege dafür dar. Im Ventre de Paris hat ſich alles gegen den guten, verrannt idealiſtiſchen Florent verſchworen. Siegreich iſt zum Schluſſe die ſchurkiſche Rechtſchaffenheit der Wurſthändlerin Liſa, die unſägliche Gemeinheit der Hallenweiber, der Pfuhl von niedrigen Inſtinkten und Trieben, der in und um den Hallen brodelt. Noch ſtärker iſt dieſer Eindruck am Schluſſe von La Terre, wo der Erzſchurke Buteau triumphiert.[1])

Wie iſt die Luſt am Tragiſchen zu erklären?

9. Jetzt iſt es Zeit, nochmals auf die dem Tragiſchen entſprechenden ſubjektiven Gefühle zu ſprechen zu kommen. Im vorigen Kapitel war ich unter Nummer 11 zu dem Ergebnis gelangt, daß, ſoweit die dem Tragiſchen entſprechenden zuſtändlich-ſubjektiven Gefühle in Frage kommen, Niederdrückung und Unluſt überwiegt. Wie iſt dann aber die Luſt am Tragiſchen zu erklären? Sogar am Tragiſchen der niederdrückenden Art, das doch die Unluſt in beſonders ſtarker Weiſe überwiegen läßt, empfinden wir Genuß. Wie iſt dies

[1]) Durch Weitherzigkeit gegenüber den verſchiedenen Arten des Tragiſchen zeichnet ſich die Erörterung aus, die Jonas Cohn dem Tragiſchen widmet (Allgemeine Äſthetik. Leipzig 1901. S. 189 ff.). Beſonders beachtenswert ſind ſeine Betrachtungen über das Verhältnis des Tragiſchen zur Schuld. Doch wird er der Bedeutung der Schuld für das Tragiſche nicht völlig gerecht.

möglich? Oder ſollte dies eine Selbſttäuſchung ſein? Sollte der Genuß am Tragiſchen im Grunde nur ein unnatürlich wollüſtiges Wühlen in Schmerzempfindungen ſein?

Die in weiterem Sinne tragiſchen Gefühle ſind in Betracht zu ziehen.

Wie ich ſchon dort unter Nummer 11 andeutete, beſteht der Genuß am Tragiſchen nicht nur in denjenigen Luſtgefühlen, die durch das Tragiſche als ſolches, durch die unterſcheidende Eigenart des Tragiſchen geweckt werden, ſondern zu dem Genuß am Tragiſchen gehören auch alle die Luſtgefühle, die dem tragiſchen Eindruck mit einigen anderen oder allen äſthetiſchen Gebieten gemeinſam ſind. Indem Luſtquellen ſolcher Art dem Tragiſchen zugute kommen, geſchieht es, daß die Geſamtluſt des Tragiſchen, auch wo das Niederdrückende in ihm zu ſtärkſter Entwicklung gelangt, dennoch die Unluſtelemente überwiegt. Auf dieſe in weiterem Sinne tragiſchen Gefühle habe ich jetzt das Augenmerk zu lenken.

Die Luſt der Lebensſteigerung.

In beſonders hohem Grade entwickelt ſich im Tragiſchen diejenige Luſt, die ich in dem erſten Bande als Luſt der Gefühlslebendigkeit bezeichnet habe. Unſer Fühlen erfährt durch die tragiſchen Verwicklungen und Kämpfe eine beſonders ſtarke Erregung, Aufrüttelung, Aufwühlung. Die tragiſchen Schickſale bringen das Menſchliche in uns in eine ſo heftige Bewegung wie kaum eine andere äſthetiſche Geſtaltung. Wir fühlen uns in Wallung, Entladung, Durchſchüttelung. Gefühle brechen hervor, reißen uns in die Höhe, ſtürzen dann wieder hinab. Es iſt, als ob unſer Inneres immer neue Gefühlsquellen öffnete. Alles wogt und ſtrömt in uns. Dieſe Lebensſteigerung iſt an ſich, mag es ſich auch um unluſtvollen Inhalt handeln, luſtvoll. Schon von vielen Seiten — ich nenne Dubos, Nicolai, Mendelsſohn, Leſſing — wurde auf dieſen Grund unſerer Luſt am Tragiſchen hingewieſen.[1])

Die Luſt am Menſchlich-Bedeutungsvollen.

Eine weitere ſtarke Luſtquelle für das Tragiſche liegt in dem Menſchlich-Bedeutungsvollen als ſolchem. Auch dieſe Art von Luſt hat das Tragiſche mit allen anderen äſthetiſchen Gebieten gemein. Und auch in dieſer zweiten Hinſicht bildet gerade das Tragiſche einen beſonders günſtigen Boden. Das Tragiſche führt uns in die gehaltvollſten Tiefen, in die entſcheidendſten Schickſale des menſchheitlichen Lebens ein.[2]) Auch wo grauſige Zuſammenbrüche dargeſtellt werden,

[1]) Auch AHREM weiſt in dem erwähnten (S. 302) Schriftchen nachdrücklich auf die „Luſt des Gefühles der erhöhten pſychiſchen Tätigkeit“ hin (S. 30, 44).

[2]) Dies findet ſich bei LIPPS treffend hervorgehoben. Die Einfühlung in das Leiden führt uns in die Tiefe des Menſchen (Die äſthetiſche Betrachtung und die bildende Kunſt, S. 50 f.).

auch wo das Gemeine und Niederträchtige ſiegt, liegt doch in dem Umſtande, daß wir in dieſen grauenhaften Vorgängen einen tiefen Blick in die Menſchenbruſt, in das Weltgetriebe tun, eine Quelle des Genuſſes. So Entſetzliches auch Shakeſpeare in Lear oder Othello vorführt, ſo wirkt doch die Gewißheit, daß der Dichter uns hierin das Menſchliche in ſeinen Abgründen und Wildniſſen wahrhaft offenbart, daß er uns darin nicht Willkürliches und Oberflächliches bietet, ſondern uns weſenhafte Mächte der menſchlichen Seele enthüllt, in luſterregender Weiſe. Natürlich muß der Dichter das Menſchlich-Bedeutſame an den furchtbaren Vorgängen zur Geltung zu bringen verſtehen. Strindberg etwa in ſeinen Dramen „Der Vater“ und „Fräulein Julia“ gibt uns lediglich nakte Entſetzlichkeiten ohne alle Vertiefung ins Menſchlich-Bedeutungsvolle. Hier fehlt natürlich auch dieſe Art von Luſt völlig.[1])

Weitere Luſtquellen, die dem Tragiſchen zugute kommen.

Aber auch alle übrigen allgemein-äſthetiſchen luſtvollen Erregungen kommen dem Tragiſchen zugute. Ich habe im erſten Bande (S. 348 ff.) die verſchiedenen Arten der allgemein-äſthetiſchen Luſt beſchrieben und erläutert. An ihnen allen nimmt auch das Tragiſche teil. Ich hebe als beſonders bedeutſam noch die Luſt des Einfühlens, die Luſt der Entlaſtung und die Luſt an Gliederung und Einheit hervor. Weiter aber iſt auch daran zu denken, daß jede beſondere Kunſtform, in der das Tragiſche erſcheint, ihre beſonderen luſtvollen Seiten an ſich hat, und daß dieſe gleichfalls in den Genuß am Tragiſchen einfließen. Wenn uns Tragiſches in der Form der Dichtung und innerhalb dieſer wieder bald dramatiſch, bald epiſch, bald lyriſch dargeboten wird, ſo gehen in den Eindruck des Tragiſchen auch alle diejenigen Luſtgefühle ein, die im beſonderen der Dichtung und innerhalb dieſer wieder jeweilig dem dramatiſchen oder epiſchen oder lyriſchen Dichtungszweig entſprechen. So erhöht ſich, wenn wir etwa Grillparzers Herodrama leſen, der Genuß am Tragiſchen auch dadurch, daß hier der tragiſche Verlauf in einfacher, durchſichtiger, geſchloſſener Kompoſition

[1]) Wenn Dessoir in den Bemerkungen, die er dem Tragiſchen widmet, die „begründende pſychologiſche Tatſache“ für das Tragiſche in dem „Wohlgefühl“ ſieht, „mit dem wir unſere Phantaſie durch alle Weiten und Tiefen des Lebens ſpielen laſſen“ (Äſthetik und allgemeine Kunſtwiſſenſchaft, S. 208), ſo geht hier, wie mir ſcheint, die Luſt der Gefühlslebendigkeit mit der Luſt am Menſchlich-Bedeutungsvollen dunkel zuſammen. Auch iſt es übertrieben, in jenem Wohlgefühl die begründende pſychologiſche Tatſache für die tragiſchen Erregungen zu erblicken. Mit dieſem Wohlgefühl iſt die tragiſche Erregung ſelbſt nicht im geringſten begründet, ſondern nur für die Tatſache, daß die tragiſche Erregung luſtvoll iſt, kann jenes Wohlgefühl als erklärend verwendet werden.

dargeſtellt iſt, daß die Charaktere Tiefe und zugleich Schlichtheit zeigen, daß die Entwicklung von zwingender Glaubhaftigkeit iſt. Endlich aber ſind auch die individuellen Vorzüge zu beachten, die gerade dieſem Dichter und vielleicht beſonders gerade bei dieſem beſtimmten Dichtungswerk zukommen. Auch an der hieraus entſpringenden Luſt nimmt das Tragiſche teil. Der eigentümliche herb individualiſierende Stil, mit dem Grillparzer gerade die Geſtalten des Herodramas behandelt hat, bietet einen großen Genuß, und dieſer Genuß geht auch in den tragiſchen Eindruck ein, den das Schickſal Heros und Leanders hervorbringt.

Hiermit iſt die ſo oft aufgeworfene Frage beantwortet, wie es komme, daß ſelbſt das Tragiſche der niederdrückenden Art uns Genuß bereitet.

Teilnehmende tragiſche Gefühle.

10. Mit dem tragiſchen Eindruck aber ſind auch verſchiedenartige teilnehmende Gefühle verknüpft. Und dieſe Gefühle tragen nicht wenig zu dem Charakter des tragiſchen Eindrucks bei. Ja ſie ſind dem auf die Tragödie gerichteten Nachdenken zuerſt aufgefallen. Ariſtoteles hat aus ihrem Umkreis zwei Erregungen hervorgehoben: Mitleid und Furcht, und in dieſe beiden Affekte das Weſen des tragiſchen Erlebens geſetzt.[1]) Wir werden ſehen, daß an dem tragiſchen Eindruck noch manche andere teilnehmenden Gefühle mitwirken.

Auch das Kontraſtgefühl gehört, wie ich im vorigen Kapitel (S. 301) hervorgehoben habe, zu den Gefühlen der Teilnahme. Doch bleibt dieſes tragiſche Grundgefühl hier beiſeite; ich betrachte dieſes Gefühl als erledigt. Es fragt ſich: welche anderen Gefühle der Teilnahme erweckt die tragiſche Perſon? Da ſtoßen wir zunächſt allerdings auf Mitleid und Furcht. Erſtreckt ſich die Teilnahme auf ihr gegenwärtiges Leid, ſo fühlen wir Mitleid; bezieht ſie ſich auf ihr zukünftiges Wehe, ſo ſind wir von Furcht erfüllt.

Mit-Leiden und Mitleid.

Genauer genommen müßte nicht von Mitleid, ſondern von Mit-Leiden die Rede ſein und das Mitleid nur als ein beſonders häufiger Unterfall angeſehen werden. Das Mit-Leiden kann nämlich etwas Starkes, Tapferes an ſich haben. Wenn der tragiſche Menſch in ſeinen Qualen unerſchüttert daſteht und ſein Heldentum nur um ſo glänzender ent-

[1]) Aber auch Witasek iſt noch der Anſicht, daß der Kern des Tragiſchen in den „unluſtvollen Anteilsgefühlen“ (Mitleid, Trauer, Schrecken, Beſtürzung) liege. Der Genuß am Tragiſchen ſoll „zunächſt die Luſt an dieſen Anteilsgefühlen“ ſein (Grundzüge der allgemeinen Äſthetik, S. 298). Witaſek hätte wenigſtens ſagen müſſen, wie er ſich dieſes Zuſtandekommen der Luſt näher vorſtellt.

faltet, ſo empfinden wir ein Mit-Leiden der Kraft und nicht weiches Hinſchmelzen. So iſt es gegenüber dem Prometheus des Äſchylos oder dem Lucifer Byrons.

Davon iſt nun das eigentliche Mitleid zu unterſcheiden. Kommt uns in dem Miterleben des fremden Leides beſonders die Schmerzempfindlichkeit des Leidenden zu Bewußtſein, dann nimmt das Mit-Leiden den Charakter des Weichen, Gelöſten, Hinſchmelzenden an; das heißt: es wird Mitleid im eigentlichen Sinne. Wir vertiefen uns in das Gefühl hinein, in welchem Grade die leidende Perſon an den Schmerz hingegeben ſei. Der von Jammer überwältigte, dem Wahnſinn verfallene Lear oder Gretchen im Kerker mögen als Beiſpiele dienen. Das Mitleid im eigentlichen Sinn verbindet ſich naturgemäß leicht und gern mit der Rührung. Das Mitleid iſt ein beſonders geeigneter Boden für das Entſtehen der Rührung.

Furcht.

Gehört das Leid der tragiſchen Perſon nicht der Gegenwart an, ſondern erſt der Zukunft, ſo tritt an Stelle des Mit-Leidens das Voraus-Leiden, die Furcht. Wir ahnen oder wiſſen, daß der tragiſchen Perſon ſchweres Leid oder gar Verderben bevorſteht, wir ſehen die furchtbare verſchlingende Macht immer näher rücken, wir fürchten für den Helden. Es handelt ſich hier alſo nicht um Furcht vor dem Helden, ſondern um Furcht für ihn. Dramen wie König Ödipus oder die Braut von Meſſina ſteigern dieſes Gefühl bis zum Äußerſten. In Wagners Lohengrin ſchauen wir mit ſteigendem Bangen die Zertrümmerung des überſchwenglichen Glückes der Liebenden voraus.

Sittlich-teilnehmende Gefühle.

Aber damit ſind die teilnehmenden Gefühle nicht erſchöpft.[1]) Nicht nur das Leiden, ſondern auch die ſittliche und menſchliche Haltung während des Leidens erregt unſere Teilnahme. Ich will die

[1]) Auch Wilamowitz-Moellendorf urteilt, daß es unzureichend ſei, nur Furcht und Mitleid als tragiſche Affekte hervorzuheben (Einleitung in die griechiſche Tragödie. Berlin 1907. S. 109 f.). Allein er ſcheint mir zu weit zu gehen, wenn er Furcht und Mitleid aus dem inneren Erleben der Athener angeſichts ihrer Tragödien ausſchaltet. Überhaupt kommt mir vor, daß ſich Wilamowitz das innere Erleben der Athener beim Anhören ihrer Tragödien allzu karg und flach vorſtelle. In ſeinen Tragödien ſoll der Athener nichts von einem dunklen, blinden, furchtbaren Schickſal, nichts von widerſtreitenden, einander aufreibenden Gewalten gefühlt haben (S. 117). Zwar ſei von der Tragödie auf die Zuſchauer eine erbauende Wirkung ausgegangen; aber nicht inſofern es ſich um eine Tragödie, ſondern um eine Dichtung überhaupt handelte (S. 109). Der Tragiker habe nichts anderes als eine merkwürdige Geſchichte darſtellen wollen (S. 117)! Ich meine: die Athener hätten für die eindringlichen Worte ihrer Dichter gefühlstaub ſein müſſen, wenn auf ſie das Tragiſche nicht mit

nach dieſer Richtung hervorgerufenen Gefühle die ſittlich-teilnehmenden Gefühle nennen. Dahin gehören Gefühle der Mißbilligung, Verwerfung, des Abſcheues. Wenn wir Macbeth ſich in blutigen, himmelſchreienden Verbrechen verhärten ſehen, ſo wenden wir uns entſetzensvoll von dem Frevler ab. Aber ebenſoſehr entſtehen teilnehmende Gefühle zuſtimmender Art: Anerkennung, Bewunderung, Verehrung, Ehrfurcht, Anbetung. Wenn wir Agnes Bernauer bei Hebbel angeſichts des Todes mutig an ihrer Liebe feſthalten, die Verſuchung zu feiger Verleugnung von ſich weiſen und dann in dem hebenden Bewußtſein ihrer Reinheit und ihres Rechtes zum Tode ſchreiten ſehen, ſo werden in uns ſtarke Gefühle der Bewunderung und Ehrfurcht erweckt.

Nun hat man ſich aber weiter vorzuſtellen, daß ſich an dieſe teilnehmenden Gefühle, die der Perſon des Leidenden gelten, teilnehmende Weltgefühle anſchließen. Unter dem Einfluß des Kontraſtgefühls geſchieht es, daß wir der Welt mit banger Unruhe, mit fragendem Staunen, mit finſterem Grauen, mit ratloſem Schrecken gegenüberſtehen. Aber auch die erhebenden Gefühle nehmen auf unſere Weltgefühle Einfluß. Und ſo können Weltgefühle von düſterer Feierlichkeit, ja geradezu von beruhigender und erhebender Art hervorgehen. In der Äſthetik des Tragiſchen bin ich auf dieſe Weltgefühle ausführlich eingegangen.[1])

Das Rührend-Tragiſche.

11. Ich unterlaſſe es, noch weiter den Beſonderungen des Tragiſchen nachzugehen.[2]) Nur über das Rührend-Tragiſche werden noch einige Worte zu ſagen ſein.

ſchickſalsmäßiger Wucht gewirkt haben ſollte. Wilamowitz legt das entſcheidende Gewicht in ſeiner Abwehr äſthetiſcher Vorurteile hinſichtlich der attiſchen Tragödie auf den engen Zuſammenhang der Tragödie mit der Heldenſage. Allein aus dieſem Zuſammenhang folgt rein nichts für die Entſcheidung der Frage, was die Athener angeſichts der tragiſchen Verwickelungen in Epos und Drama innerlich erlebt haben.

[1]) Äſthetik des Tragiſchen, S. 286 ff.

[2]) Unter dem Geſichtspunkt der Gegenmacht ergibt ſich der Unterſchied des Tragiſchen der berechtigten und der nichtigen Gegenmacht (Äſthetik des Tragiſchen, S. 200 ff.). Von dem Charakter aus gelangt man zu einer beſonders wichtigen Unterſcheidung: bald entwickelt ſich die Tragik aus tragiſch gefährlichen Charakteren, bald kommen tragiſch ungefährliche Charaktere durch die Verhältniſſe in tragiſche Verwicklungen (S. 323 ff.). Unter dem Geſichtspunkt der Situation hebt ſich vor allem das Tragiſche der antinomiſchen Art hervor (S. 351 ff.). Hinſichtlich der Bedeutſamkeit des Tragiſchen ergibt ſich der Unterſchied der individuell- und der typiſch-menſchlichen Tragik (S. 363 ff.).

Objektives Gerührtwerden der tragiſchen Perſon.

Es iſt dabei vor allem auf den Leidensgang des tragiſchen Menſchen zu achten. Zu dieſem Leidensgang kann die gerührte Erweichung der tragiſchen Perſon gehören. Wir erinnern uns an die Rührung der objektiven Art (S. 277). Beſonders eng iſt dieſe Rührung dann mit dem tragiſchen Vorgange verknüpft, wenn das Erweicht- und Gerührtwerden ein weſentliches Glied in der tragiſchen Entwicklung der leidenden Perſon bildet. Ich erinnere an die Erweichung Coriolans durch ſeine Mutter, an die Erweichung Brünnhildens durch das Flehen Siegmunds im zweiten Akt der Walküre. Auch Uriel Acoſta bei Gutzkow bietet ein gutes Beiſpiel: der glaubensſtarke Held wird durch die Bitten der Mutter, der Geliebten, der Brüder derart zerweicht, daß er ſich zum Widerruf entſchließt.

Subjektiver Eindruck der Rührung.

Aber auch abgeſehen von ſolchem objektiven Gerührtwerden kann das Schickſal der tragiſchen Perſon rührend wirken. Sobald ſich in dem Leiden das ſtille Walten einer unſchuldsvollen, reinen, treuen Natur in beſonders eigentümlicher Weiſe ausſpricht, färbt ſich das Tragiſche durch Rührung. Sicherlich kann alſo dort, wo der tragiſch Leidende ſich in Unruhe und Empörung herumwirft, oder wo er in ſtarrem Gleichmut daſteht, von Rührung keine Rede ſein. Dagegen wirkt es rührend, wo beiſpielsweiſe willensſtarke Menſchen in kindliche Hilfloſigkeit oder in tiefe, ratloſe Traurigkeit fallen. Gerade durch den Gegenſatz gegen die frühere Willensſtärke tritt jetzt an ihnen in ergreifender Weiſe dies hervor, daß auch in ihnen ein Einfach-Menſchliches, ein Schlicht-Natürliches lebt. Solcher Art iſt der Eindruck, wenn von Lear im fünften Akte die Wut des Wahnſinns läßt und der hilfloſe, weichgeſtimmte Greis zum Vorſchein kommt, oder wo Wotan, der willensgewaltige Gott, in der Walküre voll ratloſer Not ausruft: „Der Traurigſte bin ich von allen!“

Verſchiedene Gelegenheiten für Rührung.

In höchſt verſchiedenartigen Lagen kann ſich innerhalb der tragiſchen Verwicklung die genannte allgemeine Bedingung der Rührung erfüllt finden. Wenn wir ſtarke, tapfere Seelen auf ihr Glück verzichten, großmütig zurücktreten ſehen, ſo entſpringt „herbe“ Rührung (S. 285). Iſt die hochherzig und ſchmerzvoll entſagende Perſon von weicher, hingebender, zerfließender Gemütsbeſchaffenheit, ſo entſpricht dem eine Rührung der „gewöhnlichen“ Art (S. 285). Aber auch abgeſehen von allem Entſagen kann das Leiden Rührung erwecken, ſobald etwa ſich in dem Leiden reiner, unſchuldsvoller Seelen Hochherzigkeit und Sentimentalität vereint zeigt. Amalie, Luiſe, Thekla, Maria Stuart bei Schiller wirken rührend. Das Sentimentale iſt hier

nicht etwa die Haupturſache des Rührenden. Vielmehr kommt das Sentimentale hierbei nur inſofern ins Spiel, als ſich in der gefühlsdurſtigen, ſich in Innigkeit und Tiefe des Fühlens nicht genug tun könnenden Haltung der ſentimentalen Seele das Walten einer edlen, guten Natur in beſonders eindringlicher Weiſe zeigt. Jean Paul iſt reich an tragiſcher Rührung dieſer ſentimentalen Art.

D. Weitere Fragen.

12. Ich habe in der Behandlung des Tragiſchen bisher immer nur die Dichtung ausdrücklich herangezogen. Denn nur in der Dichtung vermag ſich das Tragiſche voll zu verwirklichen. Das Tragiſche bedarf zu ſeiner vollen Verwirklichung der Entwicklung individuell beſtimmter menſchlicher Schickſale. Nur auf dem Boden menſchlicher äußerer und innerer Kämpfe, ſo ſahen wir, nur in einer die Leiden bis zum Untergange ſteigernden Bewegung menſchlicher Affekte und Leidenſchaften gibt es voll entfaltete Tragik. Daher bietet einzig und allein die Dichtung dem Tragiſchen die Möglichkeit, ſich auszuwirken. Volle Entfaltung der Tragik: nur in der Dichtung.

Innerhalb der Dichtkunſt nun wieder ſcheidet, wenn man nach der völlig angemeſſenen Verwirklichung des Tragiſchen fragt, die Lyrik aus. Die individuelle Beſtimmtheit der Erlebniſſe, ihre Verkettung, ihre Herbeiführung bleibt in der Lyrik im Dunkel; nur das durch tragiſche Schickſale erregte Gefühl gibt ſich kund. Das lyriſche Gedicht läßt daher das Tragiſche immer mehr oder weniger in Ahnung und Dämmer ſchweben. Dies iſt kein Tadel. Dem Weſen der Lyrik iſt eben dieſe geheimnisdunkle, unentwickelte Form des Tragiſchen das Angemeſſene. Man möge an Byron, Leopardi, Hölderlin denken, wenn man ſich vor Augen ſtellen will, welcher ergreifenden und tiefen Tragik die Lyrik fähig iſt. Das Tragiſche in der Lyrik.

So findet alſo das Tragiſche ausſchließlich auf den Gebieten des Epos und des Dramas ſeine erſchöpfende Ausgeſtaltung. Denn hier allererſt findet die Einzelbeſtimmtheit der Handlungen und Schickſale vollkommen befriedigenden Ausdruck. Und zwar kommt dem Drama hierin prinzipiell kein höherer Rang als dem Epos zu. All die Seiten, aus denen die Entwicklung des Tragiſchen in der Tragödie beſteht, vermag auch das Epos darzuſtellen, und zwar gleichfalls in individuell-anſchaulicher Weiſe. Der Tragödie gebührt nur inſofern ein Vorzug, als uns erſtlich in ihr durchſchnittlich der Eindruck des Tragiſchen in ſtrafferer und unvermiſchterer Weiſe zu teil wird als im Epos, und als uns zweitens im Drama die Vorgänge mit größerer Eindringlichkeit und Gegenwärtigkeit vor Augen treten als in der Erzählung. Das Tragiſche in Epos und Drama.

Das Tragiſche in den bildenden Künſten.

Die bildenden Künſte vermögen das Tragiſche nur andeutend zum Ausdruck zu bringen. Doch ſoll in dem „Andeutenden“ nicht etwa das Matte und Schwächliche als Merkmal liegen. Bei allem nur andeutenden Charakter kann aus einem Bilde eine mächtig ergreifende, furchtbar wirkende Tragik ſprechen.

Schranken des Tragiſchen in den bildenden Künſten.

Die unentwickelte Natur der Tragik in den bildenden Künſten iſt einmal damit gegeben, daß dieſe Künſte in jedem einzelnen Kunſtwerk den Gegenſtand immer nur ſo darzuſtellen vermögen, wie er in einem beſtimmten Augenblick beſchaffen iſt. Die früheren und nachfolgenden Vorgänge und die in ihnen liegenden Urſachen und Wirkungen müſſen vom Beſchauer, mag auch die Bewegungsilluſion vom Künſtler noch ſo überzeugend hervorgebracht ſein, hinzuvorgeſtellt werden. Sodann erlauben die Mittel der bildenden Künſte nicht, die Taten und Ereigniſſe bis zur Spitze des Einzelfalles herauszuarbeiten, die Charaktere bis zur Individualität des Jetzt und Hier herauszutreiben. Vor allem die Vorſtellungen und Gedanken, die jetzt und hier in einem Individuum vorgehen, vermag der Bildhauer, Maler, Radierer nicht zum Ausdruck zu bringen. Und ſie gehören doch unbedingt zur ſcharfen individuellen Charakteriſierung der tragiſchen Vorgänge.

Die bildenden Künſte dennoch ſtarker Tragik fähig.

Aber wiederum erinnere ich, daß dies kein Tadel iſt. Vielmehr vermögen die bildenden Künſte mit ihren beſchränkten Mitteln Tragiſches in höchſt eigenartiger und wirkungsſtarker Weiſe hervortreten zu laſſen. Wenn der Bildhauer das Schickſal der Niobe oder Laokoons, der Maler die Kreuztragung, Kreuzigung, die Beweinung des Leichnams Chriſti oder den Sturz der Gottloſen zur Hölle darſtellt, ſo ſind dies mächtige tragiſche Eindrücke. Ein Maler wie Delacroix iſt eine wahre Fundgrube für Tragik. Oder man gehe die Werke Feuerbachs durch: ſeine drei Medea-Bilder laſſen uns eine ſchickſalsſchwere Tragik fühlen. Ebenſo wird ſich niemand dem Tragiſchen in ſeiner Amazonenſchlacht, in ſeinem Prometheusbild und ſeinem Titanenſturz entziehen können. In noch viel höherem Grade iſt das Radierwerk Klingers voll von abgrundtiefer Tragik.

Tragik in der Tonkunſt.

Anders verhält es ſich in der Tonkunſt. Hier liegt die Schranke für die tragiſche Ausdrucksfähigkeit darin, daß die Tonkunſt außerſtande iſt, den tragiſchen Kämpfen und Schmerzen vorſtellungsmäßige Beſtimmtheit zu geben. Es iſt ihr nicht möglich, aus dem Elemente eines unperſönlichen Ringens, Stürmens, Wehklagens, Aufſchreiens herauszutreten. Dafür aber vermag ſie die tragiſche Stimmung bis

ins Intimſte zu verleiblichen. Und ſie führt uns — was ihr einen Vorſprung vor den bildenden Künſten gibt — die tragiſchen Stimmungen in ihrer Bewegung und Entwicklung vor. Iſt daher auch in der Tonkunſt das Tragiſche nur in unentwickelter Form zu finden, ſo kann es doch in ihr zu ungeheuren tragiſchen Erregungen kommen. Ich nenne aus dem Gebiete der Symphonie etwa den erſten Satz von Beethovens neunter, den erſten Satz von Brahms erſter Symphonie, ſodann die vierte und ſechſte Symphonie von Tſchaikowski. Und von welch koloſſaler Wucht iſt nicht die Tragik in Bruckners dritter, achter, neunter Symphonie. Wieder ganz anderer Art iſt die Tragik bei Berlioz.

Tragik im wirklichen Leben.

Auch das wirkliche Leben iſt voll von Tragik. Und auch das Tragiſche der Wirklichkeit iſt eine äſthetiſche Kategorie. Das heißt: wenn das uns in der Wirklichkeit begegnende Tragiſche eine tragiſche Wirkung in vollem Grade ausübt, ſo muß es geradeſo äſthetiſch betrachtet und aufgenommen werden wie das uns in der Kunſt dargebotene Tragiſche. Wenn ich freilich durch eine Zeitungsnotiz von dem Untergang eines großen Menſchen erfahre, ſo iſt das Tragiſche für mich auch nicht entfernt als eine äſthetiſche Geſtaltung gegeben. Aber dann iſt eben auch die tragiſche Wirkung nur in kümmerlicher Weiſe vorhanden. Ich habe dann nicht mehr als nur ein Gerüſte und Gerippe für das Tragiſche vor mir. Soll das Tragiſche des wirklichen Lebens in vollem Sinne wirken, ſo muß es dem Betrachter in der Weiſe eines Kunſtwerkes vorſchweben. Das will ſagen: es muß gemäß den allgemeinen äſthetiſchen Normen, wie ſie der erſte Band entwickelt hat, auf ihn wirken. Alſo um nur an die erſte und die dritte Norm zu erinnern: auch das Tragiſche der Wirklichkeit muß als ſeelenvolle Geſtalt vor uns ſtehen oder anders ausgedrückt mit vollkommener Einfühlung von uns aufgenommen werden, und auch das Tragiſche der Wirklichkeit muß in willen- und ſtoffloſer Weiſe, mit freiſchwebender Gemütshaltung betrachtet werden. So wirkt alſo das Tragiſche der Wirklichkeit nur unter der Vorausſetzung ſeiner Aufnahme in die äſthetiſche Welt als Tragiſches in vollem Sinne.[1])

Der Typus der ernſten Verwicklung mit gutem Ende.

13. Anhangsweiſe ſei in Kürze von einem Typus der Verwicklungen und Kämpfe die Rede, der als Ermäßigung des Tragiſchen aufgefaßt werden kann. Wir ſtellen uns die Kämpfe und Leiden auf ein ſolches Maß herabgeſetzt vor, daß keine untergangdrohende Ge-

[1]) Auch über das Verhältnis des Tragiſchen zu den verſchiedenen Künſten habe ich mich in der Äſthetik des Tragiſchen ausführlich ausgeſprochen, S. 10 ff.

fahr weder für den äußeren noch für den inneren Menſchen entſteht. Aber die Verwicklungen bleiben, ſo ſtellen wir uns weiter vor, von ernſter Art. Wir laſſen jene Herabſetzung nicht ſoweit gehen, daß nur unbedeutende Verlegenheiten, nur geringfügige Plackereien übrig blieben. Die Spannungen, Reibungen, Zerwürfniſſe ſind mit Sorgen und Kümmerniſſen, mit Fährlichkeiten und Mühſalen verknüpft. Und wir ſetzen weiter voraus: dieſe ernſten Verwicklungen löſen ſich, ſie führen, wenn auch unter mancherlei Schwankungen, unter mannigfaltigen neuen Steigerungen der Schwierigkeiten, zu einem guten Ende. Der glückliche Ausgang iſt entweder frei von allen Schatten, ſo daß die Spannungen in reine Befriedigung ausklingen, oder er ſchließt allerhand Wenn und Aber in ſich, ſo daß ein ermäßigtes, mit Verzicht und leiſer Befürchtung verknüpftes Glück das Ende bildet. So ergibt ſich uns der Typus der ernſten Verwicklung mit gutem Ausgang. Es fehlt an einem paſſenden kurzen Namen hierfür. Man könnte dieſen Typus vielleicht, da er gerne dramatiſch dargeſtellt wird und ein Drama, in dem dies geſchieht, gewöhnlich als „Schauſpiel“ bezeichnet wird, das Schauſpielmäßige nennen. So würde damit zugleich angedeutet ſein, daß es ſich um ein Seitenſtück des Tragiſchen handelt.

Unterſchied von dem Tragiſchen der abbiegenden Art.

In beſonders naher Verwandtſchaft ſteht das Schauſpielmäßige zu dem Tragiſchen der abbiegenden Art (S. 297 f.). Dieſes Tragiſche ſtellt einen Vorgang dar, in dem Kämpfe von untergangdrohender, das Leben an ſeiner Wurzel angreifender Schärfe ermäßigt ausgeglichen, zu befriedigendem Ende geführt werden. Ich erinnere aus neueſter Zeit etwa an Hauptmanns Griſelda. Von ſolcher Spannweite iſt die Wandlung im Schauſpielmäßigen nicht. Die Wandlung hebt hier nicht bei untergangdrohender Bedrängnis, ſondern nur bei einem ernſten Leide an. Daher greift das Schauſpielmäßige auch nicht ſo tief in die menſchlichen Kämpfe und Schickſale hinein und bewirkt in dem Betrachter keine ſo gewaltige Erregung, wie dies vom Tragiſchen auch in ſeiner abbiegenden Art gilt.

Keine ſo eigenartige Gefühlsgeſtaltung wie im Tragiſchen.

Und noch in einer anderen Hinſicht ſteht das Schauſpielmäßige hinter dem Tragiſchen zurück. Die tragiſchen Gefühle ſchließen ſich zu einer höchſt charakteriſtiſchen Einheit zuſammen. Das Kontraſtgefühl iſt ein dem Tragiſchen unterſcheidend eigentümliches Gefühl. Und eigentümlich iſt ihm ferner die Verbindung des zur peſſimiſtiſchen Grundſtimmung geſteigerten Kontraſtgefühls mit den Erhebungsgefühlen zu dem Miſchgefühl der Erſchütterung (S. 312). Die ernſte Verwick-

lung mit gutem Ausgang bietet nichts Entſprechendes dar: auf ihrem Boden entſpringt keine ſo eigenartige Gefühlsgeſtaltung. Es entſtehen verſchiedene Verbindungen von traurigen und frohen Gefühlen zuſtändlicher und teilnehmender Art; allein zu einem ſo eigenartigen Zuſammenſchluß wie im Tragiſchen kommt es hier nicht.

Intereſſante Gefühlsverſchmelzungen.

Doch dürfen die Wirkungen des Schauſpielmäßigen nicht unterſchätzt werden. Namentlich laſſen ſich feine und eigenartige Wirkungen durch die Art erzielen, wie Trauriges mit Frohem verbunden wird. Wenn in ſchmerzvollen Kämpfen doch innerer Gewinn erworben wird, wenn in Trübſale Hoffnungen hineinleuchten, wenn von entſagungsharter Arbeit doch allmählich Wärme ausſtrömt, oder wenn der errungene Sieg durch die Bitternis mancher Enttäuſchung gedämpft wird, wenn das erreichte oder wiederhergeſtellte Glück der Liebe durch allerhand allzumenſchliche Erfahrungen eine Ermäßigung erfährt, wenn auf den endlich gewonnenen äußeren und inneren Frieden der Schatten manchen Verluſtes fällt: ſo können hierbei intereſſante, reizvolle, erleſene Gefühlsverſchmelzungen bewirkt werden. Denkt man an ſolche Dichter wie Dickens oder Turgenjeff, Gottfried Keller oder Storm, ſo fühlt man ſofort, zu welchen kraftvoll oder fein geſättigten, herb ſchattierten oder lichtvoll gehobenen Gefühlstönen es auf dieſe Weiſe kommen kann. Beſonders gerne verbinden ſich mit der Löſung dieſer Art von Konflikten rührende Wirkungen. Von der Verbindung des Rührenden mit dem ernſten Konflikt war ſchon bei Behandlung des Rührenden die Rede (S. 291).

Beiſpiele.

Wenn man ſich Drama, Roman, Novelle vor Augen hält, ſo ſagt man ſich ohne weiters, daß der Typus der ernſten Verwicklung mit gutem Ausgang eine geradezu ungeheure Verbreitung hat. Die meiſten Verwicklungen in Wilhelm Meiſters Lehrjahren fallen unter dieſen Typus. Aus Heyſes Novellen hebe ich etwa Unheilbar und Die beiden Schweſtern, aus ſeinen Dramen Hans Lange hervor. Freytags Romane „Soll und Haben“ und „Die verlorene Handſchrift“ gehören großenteils hierher, ebenſo ſein Drama „Graf Waldemar“. Von Ebner-Eſchenbach ſei etwa Rittmeiſter Brand erwähnt: nach herben, ſchweren Schickſalen, nach einem einſamen Leben kommt der Rittmeiſter endlich dazu, ſein verſäumtes Liebesglück ſich noch in ſpäter Stunde zu erringen. Keller gehört unter anderem durch Martin Salander hierher. In Ferdinand von Saars Novelle „Der Steinklopfer“ gelangen zwei gedrückte, den niedrigſten Tätigkeitskreiſen angehörige Menſchen, die dennoch einer treuen, reinen,

mutigen Liebe fähig ſind, nach bitteren Verfolgungen zu einem ſonnigen Glück.

Wieder ein anderer Typus ergibt ſich, wenn ernſte, trübe Verwickelungen auch trübſelig auslaufen. Hier wird man in einem engeren Umkreis von Stimmungen feſtgehalten. Der Grundton bleibt derſelbe. Die Spannweite in dem Auf und Nieder der Gefühle iſt geringer. Dieſer Typus fällt in das weite Gebiet des Traurigen. Von dieſer äſthetiſchen Geſtaltung und ihren Unterarten war unter Nummer 13 des vorigen Kapitels die Rede (S. 313 ff.).

Sechzehntes Kapitel.

Das Komiſche in ſeinen allgemeinen Zügen.

A. Vorfragen.

Schwierigkeit der Aufgabe.

1. Seit jeher erſcheint es mir als eine beſonders reizvolle, aber zugleich als eine hervorragend ſchwierige Aufgabe, des Komiſchen theoretiſch habhaft zu werden. Dreimal habe ich eine ganze Semeſtervorleſung dem Komiſchen gewidmet, um ähnlich, wie ich es in der „Äſthetik des Tragiſchen“ getan habe, meinen Zuhörern aus der vielgeſtaltigen Fülle des Stoffes das Weſen und die Arten des Komiſchen hervorwachſen zu laſſen. Hier nun will ich verſuchen, vor allem die grundlegenden Beſtimmungen des Komiſchen zu entwickeln.

Unrichtige Reihenbildungen.

Das Komiſche hebt ſich unter einem ganz anderen Geſichtspunkte wie das Tragiſche aus dem äſthetiſchen Bereiche hervor. Das Komiſche iſt nicht etwa das Gegenglied zum Tragiſchen, noch auch überhaupt in eine Reihe mit dem Tragiſchen zu bringen (wie ſich dies beiſpielsweiſe bei Carriere, Zeiſing und Hartmann findet).[1]) Aber das Komiſche darf auch nicht als das Gegenglied zum Erhabenen (wie dies Friedrich Viſcher und Kuno Fiſcher[2]) tun) aufgefaßt werden. Überhaupt läßt es ſich mit keiner der bisher betrachteten äſthetiſchen Grundgeſtalten in eine Reihe ordnen. Was dem Komiſchen gegenüberſteht, iſt das Nicht-Komiſche oder das Ernſthafte. Zu dem Ernſthaften aber gehört alles Mögliche. Das Ernſthafte ſchließt ſich zu keiner ausgeſprochenen, einheitlichen äſthetiſchen Grundgeſtalt zuſammen.

Mit dem Tragiſchen hat das Komiſche die Konflikthaltigkeit gemeinſam. Nur lebt und webt der komiſche Konflikt in einem völlig

---

[1]) Carriere bildet die Reihe: Tragiſches, Komiſches, Humoriſtiſches; Zeising: das Rein-Schöne, das Komiſche, das Tragiſche; Hartmann: die immanente Löſung des Konflikts (Idylliſches, Rührendes uſw.), die komiſche Selbſtaufhebung des Konflikts (Komik), die transzendente Löſung des Konflikts (Tragik) und die kombinierte Löſung des Konflikts (Humor).

[2]) Kuno Fischer, Über den Witz. 2. Auflage. Heidelberg 1889. S. 25 ff.

anderen Elemente. Der tragiſche Konflikt preßt uns Klagen aus, der komiſche Konflikt bringt uns zum Lächeln oder Lachen. Aber auch ſonſt beſtehen intereſſante und intime Beziehungen zwiſchen Komik und Tragik. Schon die Geſtalt des Tragikomiſchen ſpricht dafür. Doch liegt in ſolchen Beziehungen noch kein Grund dafür, daß das Tragiſche dem Komiſchen nebengeordnet wird.

Komiſche Entwicklungen von längerem Verlaufe.

2. Es wird gut ſein, einige vorbereitende Betrachtungen voranzuſchicken. Ich faſſe zunächſt das Verhältnis des komiſchen Gegenſtandes zum zeitlichen Verlaufe ins Auge.

Das Tragiſche ſtellt in ſeiner entwickelten Geſtalt ſtets einen Verlauf dar, und zwar einen Verlauf, der gewöhnlich Stunden, Tage, auch Monate und Jahre in Anſpruch nimmt. Auch das Komiſche kann ſich als ein längerer Verlauf vollziehen. In jedem guten Luſtſpiel gibt es längere Vorgänge, die erſt in ihrer zeitlichen Entwicklung ein Komiſches zur Auswirkung bringen. Das Komiſche bedarf hier einer größeren Anzahl von Gliedern und Stufen, um ſeine komiſche Kraft und Wirkung zu entfalten. Oft iſt es in einem Luſtſpiel ſo, daß ſchon zu Beginn des Stückes oder ſchon in der Vorgeſchichte komiſche Keime liegen, und daß der Hauptvorgang des Luſtſpiels in der Entfaltung dieſer Keime beſteht. In ſolchen Fällen herrſcht hinſichtlich des Verhältniſſes zur Zeit Übereinſtimmung zwiſchen Komiſchem und Tragiſchem. An der Perſon des Richters Adam zum Beiſpiel haften ſofort zu Beginn des Zerbrochenen Kruges zahlreiche komiſche Spannungen und Widerſprüche, die nach Auflöſung verlangen; und das ganze Luſtſpiel iſt nichts anderes als die durch allerhand Wirrungen dennoch fortſchreitende komiſche Lichtung dieſer Widerſprüche. So erſcheint am Schluſſe das Schickſal des Richters Adam als ein komiſches Ganzes, in deſſen Mittelpunkt die komiſche Spannung zwiſchen amtlicher Würde und ſcheinbarer Untadelhaftigkeit einerſeits und der darunter verborgenen Liederlichkeit und dem ſie verhüllen ſollenden Lügengewebe anderſeits ſteht. Oder ich erinnere an Hauptmanns Biberpelz: hier liegt die komiſche Einheit in dem mit Komik wahrhaft geladenen Zuſammenarbeiten der gewerbsmäßigen Diebin: Waſchfrau Wolff, die ſich mit durchſchlagendem Erfolg den Schein der Ehrlichkeit zu geben verſteht, und dem Amtsvorſteher, der in törichter Blindheit gegenüber dieſer Diebin ein Äußerſtes leiſtet. Die einheitliche komiſche Entwicklung beſteht in der immer mehr zunehmenden, immer mehr dem lächerlichen Zerplatzen zudrängenden Sättigung des Verhältniſſes zwiſchen der Diebin und dem Amtsvorſteher mit großartigen Abſurditäten. In

dieſen Fällen beſteht der komiſche Gegenſtand als ein ſich durch längere Zeit erſtreckender Verlauf.

Komiſche Vorgänge von kurzer Dauer.

Doch bei weitem nicht alles Komiſche verläuft in dieſer Weiſe. Es gibt komiſche Ganze, abgerundete komiſche Geſtaltungen von kurzer, kürzeſter, blitzartiger Dauer. In wenigen Minuten, ja Sekunden kann der komiſche Vorgang entſtehen, ſeinen Gipfel erreichen und vorüber ſein. Man ſtelle ſich die komiſchen Bewegungen des Körpers vor: die verblüffte Miene eines ſiegesgewiſſen unverſchämten Kerls bei plötzlichem Abgeführtwerden oder ein unſchädlicher Fall etwa mit der Teetaſſe in vornehmer Geſellſchaft oder eine durch geſchicktes Ausweichen nur die Luft treffende Ohrfeige oder ein tückiſches Sichverſprechen bei feierlicher Gelegenheit — dies ſind fertige, in ſich geſchloſſene komiſche Ganze, die ſich in allerkürzeſter Zeit abwickeln.

Das Komiſche des Zugleichſeins.

Aber es gibt auch Komiſches, das ſchlechtweg im Zugleichſein beſteht, zu deſſen voller Verwirklichung ein Nacheinander, eine Bewegung nicht gehört. Die Komik der Geſtalt liegt in dem Zuſammenſein gewiſſer Merkmale der Geſtalt. Das Gefühl des Komiſchen freilich, das ſich im Betrachter der Geſtalt erzeugt, bedarf mehr oder weniger der zeitlichen Entwicklung. Die Geſtalt ſelbſt aber wirkt komiſch rein durch das Zuſammenſein gewiſſer Züge. Der aufgeſchwemmte Trinkerkoloß Falſtaff, die jämmerliche Geſtalt des Junkers Bleichwang, das Naſenungeheuer Cyranos, die rieſige ſpiegelnde Glatze Arthur Sülzheimers im Weißen Rößl, der chineſiſche Teehausbeſitzer mit dem langen Zopf in der Geisha — alle dieſe Geſtalten wirken, auch abgeſehen von jeder Bewegung und Äußerung, rein ſchon durch ihr Ausſehen komiſch.

Verhältnis dieſer drei Formen des Komiſchen zum Tragiſchen.

So darf man alſo ein Komiſches der längeren Entwicklung, ein Komiſches der kurzen Dauer und ein Komiſches des Zugleichſeins unterſcheiden. Dieſe dritte Form des Komiſchen findet auf tragiſchem Gebiete nichts Entſprechendes. Und auch zu der zweiten Form der Komik bietet das Tragiſche nur ſchwer ein Gegenſtück: in wenig Minuten kann ſich wohl nur in ſeltenſten Fällen eine Tragik vollſtändig vollziehen. Man darf nicht einwenden: ein Kopf, beiſpielsweiſe das Selbſtbildnis Rembrandts im Wiener Hofmuſeum, wo er ſich als alten Mann im roten Untergewande dargeſtellt hat, wirke doch auch rein durch ſeine Züge tragiſch. Denn die tragiſche Wirkung kommt hier nur dadurch zuſtande, daß wir gemäß den gemalten Zügen das vorausliegende Leben, Streben und Ringen dieſes Mannes hinzu vorſtellen. Dieſe lange zeitliche Entwicklung gehört zu dem vorliegenden tra-

giſchen Gegenſtande, mag ſie uns auch nur in der Phantaſie gegeben ſein. Wenn dagegen Bartolo oder Baſilio im Barbier von Sevilla rein durch ihre äußere Erſcheinung komiſch wirken, ſo iſt ein ſolches Hinzuvorſtellen ihrer vorausliegenden Entwicklung nicht im mindeſten vonnöten.

Stellung des Bewußtſeins zum Tragiſchen.

3. Eine weitere Vorbetrachtung gilt der Stellung des Bewußtſeins im komiſchen Gegenſtande. Auch hier gehe ich von einer Vergleichung mit dem Tragiſchen aus.

Für die Tragik iſt es von keiner entſcheidenden Bedeutung, ob die tragiſche Perſon ein Bewußtſein von dem eigenen tragiſchen Schickſal hat oder nicht. Ich meine: durch das Vorhandenſein oder Nichtvorhandenſein eines ſolchen Bewußtſeins entſteht keine eigentümliche Entwicklung in der Natur des Tragiſchen; es entſpringt daraus keine neue weſentliche Stufe des Tragiſchen; wer das Tragiſche in ergiebiger Weiſe gliedern will, findet ſich auf jenen Geſichtspunkt nicht hingeführt.

Ganz andere Stellung des Bewußtſeins im Komiſchen.

Ganz anders im Komiſchen: hier bildet das Bewußtſein über das Komiſche keine bloß nebenſächliche Schattierung des Komiſchen, ſondern in ihm ſteckt der Keim und Trieb zu neuen weſentlichen Stufen und Entwicklungen des Komiſchen. Wenn der komiſche Gegenſtand darin beſteht, daß das Bewußtſein eines Menſchen die Dinge komiſch nimmt, ſie komiſch beleuchtet, in der Weiſe des Komiſchen mit ihnen ſpielt, ſo iſt dies eine ganz andere Art und Stufe des Komiſchen als wenn an dieſem Menſchen rein objektiv und unfreiwillig irgend etwas Komiſches zutage tritt. Bardolf in Shakeſpeares Heinrich dem Vierten, Galomir und Kattwald in Grillparzers Luſtſpiel „Weh dem der lügt“, Schmock und Bellmaus in Freytags Journaliſten, Beckmeſſer bei Wagner ſind Vertreter objektiver, unfreiwilliger Komik. Hält man hiergegen den Prinzen Heinz, den Küchenjungen Leon, Bolz und Hans Sachs in den gleichen Stücken, ſo fällt der Unterſchied in die Augen: hier entſteht die Komik durch das frei und überlegen ſpielende Bewußtſein dieſer Perſonen. Natürlich kann auch dieſelbe Perſon in beiderlei Sinne Träger des Komiſchen ſein. Falſtaff gehört einerſeits durch Geſtalt, Gebärden, Lagen und Handlungen zum objektiv Komiſchen, anderſeits erzeugt er durch ſein überlegen ſpielendes Bewußtſein ganze Welten von Komik.

Eine ähnliche Bedeutung des Bewußt-

Es iſt hier noch nicht der Ort, auf die Bedeutung des Bewußtſeins für die Entwicklung des Komiſchen und auf ſeine hierdurch entſtehenden neuen Stufen einzugehen. Nur ſei hier noch hinzu-

gefügt, daß in gewiſſem Grade uns eine ähnliche Bedeutung des Bewußtſeins innerhalb des äſthetiſchen Gegenſtandes ſchon bei anderen äſthetiſchen Grundgeſtalten vorgekommen iſt. Wir erinnern uns: das Erhabene geſtaltete ſich dadurch, daß ſich das Bewußtſein der eigenen Erhabenheit damit verknüpfte, unter beſtimmten weiteren Bedingungen zum Pathetiſchen aus (S. 183 ff.). Allein damit war nur eine gewiſſe einzelne Beſonderung des Erhabenen neben ſehr vielen anderen Ausgeſtaltungen gewonnen. Das Pathetiſche iſt nicht eine entſcheidende neue Entwicklungsſtufe des Erhabenen, während das Komiſche in ſeiner ganzen Entwicklung an jenes ſpielende Bewußtſein geknüpft iſt. Und etwas Ähnliches hat ſich uns auf dem Gebiet der Anmut gezeigt: durch einen gewiſſen Bewußtſeinszuſatz entſpringt die zierliche Anmut (S. 223 ff.). Aber auch das Zierliche bedeutet nur eine Beſonderheit neben vielen anderen Beſonderheiten des Anmutigen. Von einer ſo wichtigen, eigenartigen, fruchtbaren Entwicklung, wie ſie im Komiſchen durch das hinzutretende Bewußtſein entſteht, kann auch im Anmutigen keine Rede ſein. Etwas anders liegt die Sache wieder im Reizenden: dem Reizenden der naiven Art ſteht das Kokett-Reizende gegenüber. Hier iſt die Abſicht zu gefallen, alſo eine Bewußtſeinsſteigerung, vorhanden (S. 243 f.). Aber auch hier liegt nichts von einer reichen und bedeutungsſchweren Entwicklung vor, die durch die Bewußtſeinsſteigerung hervorgebracht würde.

ſeins in anderen Grundtypen.

4. Eine letzte Vorbetrachtung gilt der Verbreitung des Komiſchen in den verſchiedenen Künſten. Selbſtverſtändlich kann die Frage, warum einige Künſte einen beſonders günſtigen, andere einen weniger günſtigen Boden für die Entfaltung des Komiſchen bilden, von Grund erſt dann beantwortet werden, wenn die Natur des Komiſchen klar vor Augen liegt. Hier handelt es ſich nur um einige vorläufige Bemerkungen.

Das Komiſche in der bildenden Kunſt.

Was die bildenden Künſte angeht, ſo vermögen ſie zwar das Komiſche in vollendeter Weiſe zur Darſtellung zu bringen, aber doch enthalten ſie für die Entfaltung des Komiſchen viel günſtigere Bedingungen als für die des Tragiſchen. Soweit freilich das Komiſche der längeren, luſtſpielartigen Entwicklung in Frage kommt, ſo liegt die Sache für das Komiſche genau ebenſo wie für das Tragiſche. Wir müſſen das Vorher und Nachher der komiſchen Entwicklung hinzu vorſtellen. Der von dem Maler oder Zeichner feſtgehaltene Augenblick muß, wenn er komiſch ergiebig ſein ſoll, ſo gewählt ſein, daß er eine gewiſſe komiſche Zuſpitzung darſtellt, die es der Phantaſie leicht macht, ſich das Vorausgegangene und Nachfolgende ungefähr

Drei Fälle.

vorzuſtellen. Defreggers Bilder „Der Salontiroler“ oder „Die Brautwerbung“, die Bilder von Knaus „Seine Hoheit auf Reiſen“ oder „Ein unwillkommener Kunde“ (hier hat ein Hund ein tüchtiges Stück Fleiſch im Fleiſcherladen erſchnappt und rennt davon, ein kleiner Junge mit einem Meſſer ſtürzt ihm nach, die behäbige Fleiſchersfrau in der Tür ſchaut verblüfft drein) können dies verdeutlichen. Dagegen kommt die bildende Kunſt dem Komiſchen der kurzen Dauer viel beſſer und erſchöpfender bei. Denn hier erſtreckt ſich der komiſche Verlauf von dem feſtgehaltenen Augenblick aus nur um ein klein weniges nach rückwärts und vorwärts. Dazu kommt, daß dieſe geringen Phantaſieergänzungen ſich in vielen Fällen ſchon durch die in der Darſtellung liegende Bewegungsilluſion wie von ſelbſt vollziehen. Was ich meine, kann jeder Tanz, jeder Sturz zur Erde, jede haſtige Armbewegung, wenn ſie komiſch dargeſtellt werden, verdeutlichen. Die zechenden, rauchenden, ſchäkernden, ſich prügelnden Bauern Oſtades oder Brouwers können faſt durchweg als Beiſpiele dienen. Auch an den antiken Knaben mit der Gans (hier liegt die Bewegungsilluſion des Packens und Schleppens vor) kann erinnert werden. Soweit endlich die Komik des Zugleichfeins in Frage kommt, ſo iſt die bildende Kunſt vollauf imſtande, das Komiſche zu verwirklichen. Wo die Geſtalt ſchon als ſolche komiſch wirkt, dort iſt die bildende Kunſt mit ihren Mitteln dem Komiſchen vollkommen gewachſen. Ich erinnere an das Gänſemännchen auf dem Obſtmarkt zu Nürnberg, oder man vergegenwärtige ſich von Frans Hals den Laute-ſpielenden Schalksnarren oder den vergnügten Zecher mit dem Weinglaſe im Reichsmuſeum zu Amſterdam oder ſeine Bohémienne im Louvre. Hier überall wohnt, auch abgeſehen von den Bewegungsilluſionen, ſchon den Zügen der Geſtalt Komik inne. Und greift man zu unſeren ſatiriſchen und karikierenden Blättern, ſo findet man in jeder Nummer Beiſpiele hierfür. Wie ſich Bildhauerkunſt, Malerei, Griffelkünſte nun wieder in ihren Bedingungen und Mitteln für das Komiſche, in ihrem Gewachſenſein gegenüber den Aufgaben des Komiſchen voneinander unterſcheiden, das bleibe unerörtert.

Das Komiſche in der Tonkunſt.

Weit weniger iſt die Tonkunſt — ich meine die reine Tonkunſt, abgeſehen von der Verknüpfung mit Dichtung, Geſang und Schauſpielkunſt — dem Komiſchen gewachſen. Erſt wo ſich beſtimmte Vorſtellungsinhalte an ein ſinnlich Gegebenes knüpfen, iſt ein Boden für volle Entfaltung der komiſchen Eindrücke vorhanden. An Züge und Mienen eines menſchlichen Antlitzes, an Lagen, Bewegungen,

Handlungen des Menſchen knüpfen ſich Vorſtellungen von Eigenſchaften, Abſichten, Tätigkeiten, Schickſalen dieſes und jenes Menſchen. Die Tongebilde dagegen führen zu keinen beſtimmten Vorſtellungen, ſie laſſen uns im Reiche der dunklen Gefühlsregungen. Dieſer undingliche Charakter der Tongebilde bringt es mit ſich, daß hier nur in verhältnismäßig unvollkommener Weiſe Komik entſpringen kann. Aber innerhalb gewiſſer Schranken kommt es doch in der Tonkunſt zu ſehr wirkſamen und mannigfaltigen komiſchen Eindrücken. Beſonders das ſymphoniſche Zuſammenwirken der Inſtrumente führt zu komiſchen Überraſchungen und Kontraſten. Und da ſind wieder vorzugsweiſe die Holzblasinſtrumente, die Bäſſe, auch die Pauke daran beteiligt. Beſonders oft begegnen wir der Komik des Neckiſchen, des Schalkhaften, des gutmütig Verdrießlichen, des Täppiſchen, des plump Graziöſen, des altväteriſch Umſtändlichen, des keck Ausgelaſſenen, des ohnmächtigen Grollens, des tölpiſchen Eilens, des törichten Nachhinkens. Der dritte Satz der zweiten Beethovenſchen, ebenſo der gleiche Satz ſeiner vierten Symphonie, ſodann ſeine ganze achte Symphonie ſind voll von derartiger Komik. Anderswo wieder ſpricht ſich in der Muſik ein erhabener, tiefſinniger Humor aus, der Feines und Derbes, Spielendes und Dreinhauendes in ſich vereinigt. Ich habe etwa das Vorſpiel zu Wagners Meiſterſingern im Auge. Oder es verbindet ſich Tragiſches mit Groteskem, Tollem, wild Cyniſchem, wie dies etwa die Phantaſtiſche Symphonie von Berlioz zeigt. Und wie hat nicht Richard Strauß in ſeinem Till Eulenſpiegel witzige Narretei, blitzende Satire, ja Jean-Paulſchen Humor ins Muſikaliſche zu überſetzen verſtanden!

Das Komiſche in der Dichtkunſt.

Nur die Dichtkunſt vermag das Komiſche in ſeinem ganzen Umfang und in ſeiner vollen Tiefe zu verwirklichen. In gewiſſer Hinſicht allerdings ſind ihr die bildenden Künſte überlegen: das Komiſche der Geſtalt wirkt als augenfällige Erſcheinung in weit entwickelterem Grade komiſch denn als bloße Phantaſieanſchauung. Der Dichter kann nur durch eine Reihe von Worten die Phantaſie des Leſers veranlaſſen, ſich das Komiſche des Zugleichſeins vorzuſtellen. Ja auch das Komiſche der Gliederbewegung hat in der bildenden Kunſt trotz der Beſchränkung auf den feſtgelegten Augenblick doch den großen Vorzug der Augenfälligkeit vor dem Dichter voraus. Daher ſteht denn auch unter den Zweigen der Dichtkunst dem Drama die bei weitem ſtärkſte komiſche Gewalt zur Verfügung: inſofern nämlich das Drama die Bühnenkunſt in ihren Dienſt zieht. Die ſchauſpieleriſche

augenfällige Verwirklichung bedeutet für das Komiſche einen weit größeren Vorteil als für das Tragiſche. Indem der Schauſpieler das Komiſche der Geſtalt und der Bewegung zu augenfälligem Ausdruck bringt, erreicht das Komiſche eine Kraft, die dem beim Leſen des Dramas entſpringenden Phantaſie-Komiſchen bei weitem nicht zukommt. Was dagegen die feineren und tieferen Arten der Komik angeht, ſo übertrifft die Dichtung in Ausdrucksfähigkeit ungeheuer alle anderen Künſte.

Das Komiſche in der Wirklichkeit.

Auch in der Wirklichkeit des Lebens begegnen wir Komiſchem auf Schritt und Tritt. Und wie vom Tragiſchen der Wirklichkeit, gilt auch vom Komiſchen des wirklichen Lebens, daß es, ſobald es zu voller komiſcher Wirkung kommt, in das äſthetiſche Gebiet fällt. Auch das Komiſche des wirklichen Lebens iſt nur dann in vollem Sinne ein Komiſches, wenn es äſthetiſch betrachtet und genoſſen wird. Da die Gründe hierfür die gleichen ſind wie bei der entſprechenden Frage des Tragiſchen (S. 339), ſo brauche ich hierbei nicht ſtehen zu bleiben.

Das Komiſche: kein außeräſthetiſcher Wert.

Gänzlich abſeits von dieſer hier vertretenen Stellung zum Komiſchen liegt die Auffaſſung, die das Komiſche für einen im Grunde außeräſthetiſchen Wert anſieht und ſonach nur eine äußerliche Verbindung des Komiſchen mit dem äſthetiſchen Gebiet zugeben kann. Lipps erklärt geradezu: der Wert der Komik iſt kein äſthetiſcher Wert.[1]) Und Jonas Cohn folgt ihm hierin. Er hofft, daß, nachdem Lipps die prinzipielle Abtrennung des Komiſchen vom Äſthetiſchen ſo klar ausgeſprochen habe, jede neue Verwirrung unmöglich ſein werde.[2]) Der ganze Gang meiner Darſtellung führt zu der entgegengeſetzten Auffaſſung. Die Gültigkeit der Grundnormen für alles Äſthetiſche bildet die Vorausſetzung für alle bisher in dieſem Bande gewonnenen und charakteriſierten Typen. Wir ſind bis jetzt nirgends auf ein Herausfallen irgend eines Typus aus jenen allgemeinen Grundnormen geſtoßen. Das Schöne und das Charakteriſtiſche, das Erhabene, das Anmutige, kurz alle bisher betrachteten Geſtaltungen haben ſich nur als Verwirklichungen der allgemeinen äſthetiſchen Grundnormen ergeben. Und das Gleiche wird ſich nun auch im Komiſchen zeigen. Ich komme bei Behandlung des Komiſchen noch einige Male auf dieſe Frage zurück.

[1]) Lipps, Komik und Humor, S. 216 ff. Grundlegung der Äſthetik, S. 585.
[2]) Jonas Cohn, Allgemeine Äſthetik, S. 218.

B. Ernſtnehmen und Nichternſtnehmen.

Das Ernſt- und Nichternſtnehmen

5. Um in das Weſen des Komiſchen einzudringen, iſt vor allem nötig, zwei entgegengeſetzte Haltungen des Bewußtſeins ins Auge zu faſſen. Ich meine das Ernstnehmen und das Nichternſtnehmen.

Was uns als nichtig erſcheint, nehmen wir als Nichtiges nicht ernſt. Wo uns Wertloſes, Weſenloſes, Läppiſches, Abgeſchmacktes, Unſinniges begegnet, wo wir Schaum und Dunst, Seifenblaſen und Kartenhäuſer antreffen, halten wir es nicht für der Mühe wert, eine Kraftaufwendung zu machen, wir zucken die Achſeln, lächeln vielleicht geringſchätzig und gehen zur Tagesordnung über. Das Nichtige reihen wir nicht in die volle Wirklichkeit ein, wir ſtreichen es gleichſam aus, betrachten es als nicht in die Wagſchale fallend. Freilich kann auch das Nichtige, Alberne, Wahnwitzige unſer Bemühen, ja unſer Kämpfen herausfordern. Ein abgeſchmackter Windbeutel, ein Nichts von einem Menſchen kann, weil er mein Verwandter iſt, mir zur Laſt fallen und Gegenſtand meiner ernſteſten Sorge werden. In dieſem Falle kommt das nichtige Individuum für mich nicht als nichtiges, ſondern inſofern in Betracht, als es infolge ſeiner Nichtigkeit ſtörende, ſchädigende Einflüſſe ernſtzunehmender Art ausübt. Der Windbeutel als ſolcher, in ſeiner Windigkeit und Hohlheit, wird auch in ſolchem Falle von mir nicht ernſt genommen. Auch kann ich den Windbeutel zum Gegenſtand meines pſychologiſchen Studiums machen; oder ich kann ihn vielleicht zu einem tüchtigen Menſchen heranzubilden verſuchen. In dieſen Fällen nehme ich ihn gleichfalls ernſt. Aber wiederum iſt es nicht das Nichtige als Nichtiges, was mich hier ernſthaft beſchäftigt. Beim pſychologiſchen Forſchen kommt das Nichtige des Windbeutels vielmehr inſofern in Betracht, als es in ſeeliſchen Erſcheinungen beſteht und alle ſeeliſchen Erſcheinungen ſtudiert zu werden verdienen. Und dem Erzieher ſtellt ſich der Windbeutel in ſeinem beklagenswerten Verhältnis zum Sittengeſetz und zur ſittlichen Welt vor Augen. Alſo auch in dieſen beiden Fällen iſt es nicht das Nichtige in ſeiner Eigenſchaft des Nichtigen, was ernſt genommen wird. Oder man denke an das Gefaſel eines in Fieberphantaſien Liegenden. Das Gefaſel als Gefaſel nehmen wir nicht ernſt. Wohl aber kann es für die Angehörigen oder den Arzt einen Gegenſtand ſchwerer Sorge bilden. Hier werden die Fieberphantaſien in ihrem Urſprunge aus der ſchweren Erkrankung betrachtet. Es bleibt ſonach dabei: dem Nichtigen als Nichtigen gegenüber findet Nichternſtnehmen ſtatt.

Subjektive Bedeutung des Nicht-ernſt-nehmens.

Natürlich iſt dieſes Nichternſtnehmen in ſubjektivem Sinne zu verſtehen. Ich drückte mich abſichtlich ſo aus: was uns als nichtig erſcheint, nehmen wir nicht ernſt. Nicht darauf, daß etwas an ſich nichtig iſt, kommt es an, ſondern nur darauf, daß es mir als nichtig erſcheint. Ich kann mich irren, ich kann den Gegenſtand unterſchätzen, falſch beurteilen, mit Voreingenommenheit betrachten, nur von einer Seite aus anſehen und andere Seiten an ihm vernachläſſigen. Vielleicht hat jener Menſch, der mir als Hohlkopf, als Tropf, als Narr erſchien, doch eine tüchtige Seite an ſich, vielleicht nimmt er ſich, anders angeſehen, viel günſtiger aus. Verändere ich meine Meinung dementſprechend, ſo hört natürlich mein Nichternſtnehmen auf. Solange er mir aber als nichtig erſchien, war auch das Nichternſtnehmen da.

Wesen des Nichternſt-nehmens: ein gefühls-mäßiges Wert-abſprechen.

Worin beſteht nun das Weſen des Nichternſtnehmens? Es liegt ein Werturteil vor, und zwar ein Werturteil negativer Art: es ſpricht dem Gegenſtande in der in Frage ſtehenden Richtung jedweden Wert ab. Sobald ich, indem ich über den Wert eines Gegenſtandes abſprechend urteile, ihm doch zugleich nach der in Betracht kommenden Seite hin einen Wert zuerkenne, ſo iſt das Nichternſtnehmen nur gehemmt vorhanden, nicht rein entwickelt.

Das Nichternſtnehmen beſteht nun aber nicht in dem Werturteil als ſolchem. Das Nichternſtnehmen iſt kein Urteilen, Denken, Vorſtellen, ſondern eine gefühlsmäßige Haltung des Bewußtſeins. Wir müſſen uns alſo das Werturteil gefühlsmäßig verdichtet, verdunkelt, verinnerlicht vorſtellen. Es iſt natürlich möglich, daß ich das negative Werturteil auch in begrifflicher Form vollziehe. Allein darin beſteht nicht das Nichternſtnehmen. Zum Nichternſtnehmen kommt es nur dadurch, daß das Vorſtellen, Urteilen und Begriffebilden ſich zugleich zu einer gefühlsmäßigen Haltung des Bewußtſeins zuſammenzieht. Nichternſtnehmen iſt gefühlsmäßiges Wertabſprechen. Im Nichternſtnehmen fühle ich mich in anderer Stellung zum Gegenſtande als im Ernſtnehmen. Und dieſes eigentümlich geſtimmte Fühlen kann ich nicht anders als ſo bezeichnen, daß ich dem Gegenſtande allen Wert unmittelbar aberkenne. Daher liegt in dem Nichternſtnehmen zugleich eingeſchloſſen, daß wir den Gegenſtand alles Bemühens, Arbeitens, Kämpfens, kurz aller tätigen Teilnahme unſerſeits für unwert halten. Des weiteren können ſich dann mit jenem Gefühl je nach Lage der Dinge auch noch verſchiedene andere Gefühle und Willensregungen verbinden: Gleichgültigkeit, Überdruß, Verachtung, Stolz, Schadenfreude und ſo fort.

Das Ernſtnehmen iſt von dem allen das Gegenteil. Es iſt, indem ich das Nichternſtnehmen zergliederte, darin ſchon mit gekennzeichnet. Ernſtnehmen iſt gefühlsmäßiges Zuerkennen von Wert, Gefühl der Wertbejahung.

Dieſes Nichternſtnehmen in ſeinem Verhältnis zum äſthetiſchen Nichternſtnehmen.

6. Es wird gut ſein, ſchon hier dieſes Nichternſtnehmen in ſeinem wahren Verhältnis zu einem anderen Nichternſtnehmen hinzuſtellen. Man kann das ganze äſthetiſche Verhalten als ein Nichternſtnehmen bezeichnen, und ich ſelbſt habe ſehr oft, um das äſthetiſche Verhalten zu charakteriſieren, Ausdrücke gebraucht, die hierauf zielen. Die Welt des Äſthetiſchen habe ich als ein Reich des Scheines, die äſthetiſchen Gefühle als Scheingefühle, das äſthetiſche Verhalten als dem Spiele verwandt bezeichnet. Es war von der Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls, von der Willenloſigkeit des äſthetiſchen Betrachtens, von dem in mancherlei Hinſicht Illuſionsmäßigen am äſthetiſchen Gegenſtande die Rede. Da fragt es ſich denn: ſteht dieſes Nichternſtnehmen mit dem, was ſoeben als Nichternſtnehmen gekennzeichnet wurde, in gleicher Linie? Iſt das äſthetiſche Nichternſtnehmen vielleicht nur eine Art jenes allgemeinen Nichternſtnehmens?

Völlig anderer Sinn des äſthetiſchen Nichternſtnehmens.

Dieſe Frage ſtellen und ſie verneinen iſt ein und dasſelbe. Wenn man das äſthetiſche Verhalten als Nichternſtnehmen bezeichnet, ſo hat dies einen völlig anderen Sinn. Wird das Äſthetiſche als Reich des Scheines charakteriſiert, ſo ſoll es damit keineswegs für wertlos und nichtig erklärt ſein. Ein ſolches vernichtendes Werturteil ſtünde ja ſchon im äußerſten Gegenſatze zum Menſchlich-Bedeutungsvollen, das doch den Gehalt alles Äſthetiſchen bilden ſoll. Die Scheinhaftigkeit des Äſthetiſchen bedeutet nur den Gegenſatz zu der gewöhnlichen Wirklichkeit als dem Boden unſeres Lebens, Arbeitens, Wirkens. Das Äſthetiſche iſt nur inſofern eine in ihrer Wirklichkeit herabgeſetzte Welt, als ihm das unſer gewöhnliches Leben begleitende und erfüllende Wirklichkeitsgefühl fehlt. Der Satz: „das Äſthetiſche wird nicht ernſt genommen“, kann hiernach nur beſagen, daß ihm nicht der Ernſt des gewöhnlichen Lebens zukommt.

Verpflanzung des allgemeinen Nichternſtnehmens auf das äſthetiſche Gebiet.

Wenn ſich daher das vorhin charakteriſierte allgemeine Nichternſtnehmen auf äſthetiſchem Gebiet geltend machen ſollte, ſo wäre dies nicht etwa eine Wiederholung oder Steigerung ſeiner Scheinhaftigkeit, ſondern es würde ſich damit etwas im Vergleich zu dieſer Eigentümlichkeit alles Äſthetiſchen vollſtändig Neues vollziehen. Wie ſich das allgemeine Nichternſtnehmen ſonſt gegenüber den nichtigen Inhalten der Wirklichkeit geltend macht, ſo würde es dann eben

gegenüber den nichtigen äſthetiſchen Inhalten auftreten. Es fragt ſich nur, ob es auf äſthetiſchem Gebiete Inhalte geben könne, die uns als abgeſchmackt, als unſinnig, als ein Nichts erſcheinen.

Es könnte ſcheinen, daß das Äſthetiſche in eine widerſpruchsvolle Lage käme, wenn es nichtige Gegenſtände in ſeinen Bereich aufnehmen wollte. Wie ſoll, ſo könnte man fragen, das Äſthetiſche, für das doch der menſchlich-bedeutungsvolle Gehalt ein unbedingtes Erfordernis iſt, ein ſchlechtweg Nichtiges und Wertloſes in ſeinen Grenzen dulden? Dieſe Frage hat eine gewiſſe Berechtigung. Denn ohne Zweifel kann das Nichtige nur unter der Bedingung im Äſthetiſchen vorkommen, daß es bei aller ſeiner Nichtigkeit dazu dient, Menſchlich-Bedeutungsvolles hervorgehen zu laſſen oder ans Licht zu rücken. Das Nichtige muß irgendwie Glied eines kleineren oder größeren Ganzen, einer Bewegung und Entwicklung ſein und in dieſem Zuſammenhange, als Glied eines Ganzen, dazu helfen, daß ſich Menſchlich-Bedeutungsvolles zum Ausdruck bringe. Und wir werden ſehen: das Komiſche iſt ein ſolches Ganzes, eine ſolche Bewegung, eine ſolche Kette, in der das Nichtige und ſein ſubjektiv Entſprechendes: das Nichternſtnehmen, ein weſentliches Glied bildet.

Nichternſtnehmen: entſtehend aus Ernſtnehmen.

7. Um nun genauer zu erkennen, auf welchem Wege das Nichternſtnehmen zu Geltung und Wichtigkeit auf äſthetiſchem Gebiete gelangen kann, muß man eine gewiſſe gegenſätzliche Beziehung ins Auge faſſen, in die das Nichternſtnehmen überaus häufig tritt, und die für es in hohem Grade charakteriſtiſch iſt. Dieſe gegenſätzliche Beziehung iſt nicht nur dem äſthetiſchen Gebiete eigentümlich, ſondern ſie kommt auch überall im Leben vor. Und hier wollen wir ſie zunächſt aufſuchen.

Der Gegenſtand, den wir ernſt nehmen, enthüllt ſich uns häufig, ſei es nach längerer oder kürzerer Zeit, ſei es augenblicklich, als ein Nichtiges, das nicht ernſt genommen zu werden verdient. Was uns etwa als tief, geheimnisvoll, gehaltreich, edel oder erhaben erſchien, löſt ſich uns in Plattheit, Armſeligkeit, Hohlheit, Nichtsnutzigkeit auf. Oder was wir als Äußerungen von Weisheit, Frömmigkeit, Demut anſahen, erweiſt ſich uns vielmehr als leerer Schein, hinter dem Dummheit, Heuchelei, Aufgeblaſenheit ſteckt. Was jene Äußerungen zu ſein verſprechen, erweiſt ſich als durch und durch nichtig.

Das Relative und das Völlige der Nichtigkeit.

Ich will damit nicht ſagen, daß der Gegenſtand in jeder Hinſicht ſich als nichtig erweiſt. Nur ſoviel ſetze ich voraus, daß er in derjenigen Richtung, nach der er ſoeben für uns einen Wert bedeutete, ſich als völlig nichtig herausſtellt. Es iſt möglich, daß der Gegenſtand, deſſen

Ernſt ſich uns in Nichtigkeit auflöſt, trotzdem gewiſſe Seiten an ſich hat, die ernſtgenommen zu werden verdienen. Der ſcheinbar Tiefſinnige, der ſich mir als wirrer Fasler enthüllt, mag vielleicht ein gutes Herz, einen feſten Charakter haben. Allein dieſe tüchtigen Seiten, ſo ſetze ich hier voraus, fallen nicht in den Geſichtskreis des Betrachters, kommen in dem gerade hier vorliegenden Fall nicht in Frage. Die Nichtigkeit, die ſich herausſtellt, kann ſonach ganz wohl relativ ſein, das heißt: nur in gewiſſer Richtung beſtehen. Nach dieſer beſtimmten Richtung hin aber, ſo ſetze ich voraus, beſteht gänzliche Nichtigkeit. Daher ſtellt ſich auch das Nichternſtnehmen in uneingeſchränkter Weiſe ein. Nicht darauf alſo kommt es an, daß der Gegenſtand nach allen ſeinen Seiten von dem Umſchlag ins Nichtige getroffen wird; ſondern nur darauf, daß, falls es ſolche von dieſem Umſchlag unberührt gebliebene Seiten an ihm gibt, dieſe für den vorliegenden Fall nicht in Frage kommen und ſonach für den Betrachter ſo gut wie nicht vorhanden ſind.

Ein Erzähler, dem wir gläubig lauſchen, gibt ſich uns als Aufſchneider zu erkennen; in dem ehrlich ſcheinenden Bewunderer unſerer Leiſtungen entdecken wir den eigenſüchtigen Schmeichler; der wohltätige Menſchenfreund entlarvt ſich uns als eitler Tropf; von dem regelmäßigen Kirchenbeſucher erfahren wir, daß er ebenſo regelmäßig in der Kirche ſchläft; eine angeſchwärmte weibliche Geſtalt wird von dem Verliebten als verkleideter Mann erkannt. Hier überall kann das Zunichtewerden einen ſehr relativen Charakter haben. Alle möglichen Vorzüge können dieſen in ihrer Nichtigkeit enthüllten Perſonen zukommen. Nur ſoviel iſt geſagt, daß nach der gerade in dem vorliegenden Falle wichtigen Richtung ein völliges Zunichtewerden ſtattfindet. Völligkeit und Relativität der Nichtigkeit beſtehen zuſammen. Ich hebe dies ſo ſtark hervor, weil dieſe Doppelſeitigkeit des Nichtigen für die ganze Lehre vom Komiſchen wichtig iſt. Die Nichtigkeit des Komiſchen braucht nur relativer Art zu ſein, und dennoch trägt ſie den Charakter des Gänzlichen.

Das Umſchlagen vom Ernſtnehmen in Nichternſtnehmen.

Wir haben hiermit eine Bewegung kennen gelernt: ein Übergehen von Ernſtnehmen in Nichternſtnehmen. Beſonders deutlich wird dieſe Bewegung, wenn das Übergehen ſich zu einem Umſchlagen oder Umſpringen verſchärft. Unter welcher Bedingung tritt dieſe Verſchärfung des Übergangs ein?

Zunächſt iſt ſchon zu erwägen, daß das Nichternſtnehmen durch das vorausgegangene Ernſtnehmen eine beſondere Betonung empfängt.

Wir fühlen uns mit dem Ernſtnehmen auf falſchem Wege, enttäuſcht, widerlegt; dieſe Erfahrung gibt dem nun folgenden Nichternſtnehmen einen beſonderen Nachdruck: das vernichtende Werturteil tritt um ſo lebhafter, um ſo affektvoller auf. Unſere Geringſchätzung, unſere Gleichgültigkeit iſt eine um ſo ſtärkere. Doch haben wir mit dieſer Kontraſtwirkung noch nicht das Umſchlagen erreicht. Auf eine gewiſſe Verſchärfung dieſer Kontraſtwirkung kommt es an.

Verſchärfung der Kontraſtwirkung.

Dieſe Verſchärfung tritt in folgendem Falle ein. Ich ſetze voraus, daß die Perſon, die uns jenes Übergehen erleben läßt, es darauf anlegt, für ernſt genommen zu werden; daß ſie mit dem Anſpruch auf Größe, Tiefe, Weisheit, Edelſinn und dergleichen auftritt; daß ſie unſere Erwartung erregt und ſteigert. In ſolchem Falle erfährt unſer Bewußtſein eine gewiſſe Belebung, Aufwärtsbewegung, Spannung. Da ſetzt dann die gegenteilige Erfahrung ein. Es erfolgt ein Gegenſtoß, eine Hemmung, ein Aufhören. Die Aufwärtsbewegung und Steigerung unſeres Innenlebens iſt zu Stillſtand gebracht. Wo wir Ernſtzunehmendes erwarteten, ſehen wir eine Leere, ein Nichts. Und je geſpannter und geſteigerter das Ernſtnehmen war, je mehr es ſich als eine Vorwärts- und Aufwärtsbewegung unſeres Innenlebens darſtellte, um ſo ſtärker, wird der Sturz ins Leere und Bodenloſe. Ohne Bilder läßt ſich, wie ſo oft, das, was wir hierbei in unſerem Inneren erfahren, nicht beſchreiben. Ich darf daher auch ſagen: je geſteigerter, geſpannter das Ernſtnehmen iſt, um ſo mehr ähnelt der Umſchlag einem Zerplatzen, einem Zerknallen. Und das Zerplatzen des Ernſtnehmens iſt eben die Form, in der das Nichternſtnehmen hier auftritt. Das Ernſtnehmen iſt in vollem Anlauf begriffen; da fühlt es ſich gegenſtandslos werden; und ſofort zerfällt es, ſinkt in ſich zuſammen. So iſt ein „Umſchlag“, ein „Umſprung“ des Ernſtnehmens ins Nichternſtnehmen eingetreten.

Wir ſind indeſſen mit dieſem Umſchlag, ſo wie er jetzt gekennzeichnet wurde, noch lange nicht beim Komiſchen angekommen, ja nicht einmal das äſthetiſche Gebiet überhaupt haben wir ſchon gewonnen. Wenn daher Kant das Lächerliche als plötzliche Wandlung einer Erwartung in Nichts definiert,[1]) ſo befindet er ſich zwar im Anlauf zum Komiſchen, bleibt aber im Vorhof des Komiſchen ſtehen. Es bedarf gewiſſer tiefgreifender, folgenſchwerer Ergänzungen, um von dem jetzt gewonnenen Standpunkte den Kern und Nerv des Komiſch-Äſthetiſchen zu erreichen.

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 54 (Reclam, S. 205).

8. Bevor ich dieſe Ergänzungen eintreten laſſe, iſt noch einiges zu bemerken. Zunächſt halten wir uns vor Augen, daß das Umſpringen des Ernſtnehmens ins Nichternſtnehmen auch gegenſtändlich bezeichnet werden kann. Man darf beiſpielsweiſe von einem Umſchlag des Großen ins Kleine, des Tiefen ins Seichte, des Vornehmen ins Schäbige, des Edlen ins Nichtsnutzige, des Geheimnisvollen ins Läppiſche, des Zweckvollen ins Zweckwidrige, des Vernünftigen ins Sinnloſe, des Naturgemäßen ins Naturwidrige reden. Oder ich darf auch ſagen: das Große enthüllt ſich als ein Scheingroßes, das Tiefe als ein Scheintiefes und ſo fort. Der in Rede ſtehende Umſchlag hängt in allen Fällen daran, daß ein Scheinbedeutſames, ein Scheingehalt zum Vorſchein kommt. Was uns als ernſthafter Gehalt gegenübertritt, löſt ſich auf, zerplatzt, verpufft, ſinkt in Schein und Nichts zuſammen. Will man eine zuſammenfaſſende Bezeichnung gegenſtändlicher Art haben, ſo wird es am beſten ſein, vom Umſchlagen des Bedeutenden ins Nichtige zu reden. Dabei hat man ſich an die vorhin gegebene Erörterung über das Relative und nichtsdeſtoweniger Gänzliche des Nichtigen zu erinnern. Zweckmäßiger aber iſt es, wie ich getan habe, von der ſubjektiven Seite des Umſchlagens auszugehen. Denn im Komiſchen hängt alles weit mehr als in irgend einem anderen äſthetiſchen Typus von der Haltung des betrachtenden Bewußtſeins ab.

Gegenſtändliche Bezeichnung des Umſchlagens.

Ich halte es für dringend geboten, der Theorie vom Komiſchen den allgemeingehaltenen Gegenſatz des Ernſt- und Nichternſtnehmens als Unterbau zu geben. Nur auf dieſem Wege, ſo ſcheint es mir, kommt Klarheit und Feſtigkeit in die Begriffe vom Grundgefüge des Komiſchen. Das Ernſt- und das Nichternſtnehmen müſſen als zwei grundverſchiedene Haltungen des Bewußtſeins erkannt und vorangeſtellt werden, die auch außerhalb des Komiſchen allenthalben im menſchlichen Leben vorkommen. Von dieſer Grundlage aus gilt es, den Weg ins Komiſche zu finden. Es muß unterſucht werden, unter welchen Bedingungen der Umſchlag von Ernſt- in Nichternſtnehmen komiſcher Art wird.

Notwendiger Unterbau der Theorie vom Komiſchen.

Die Theorien des Komiſchen gehen gewöhnlich von irgend einer beſonderen Geſtaltung dieſes Gegenſatzes aus und entbehren daher der gehörigen Weite. Viſcher beiſpielsweiſe legt den Umſchlag des Erhabenen ins unendlich Kleine, der Idee ins Ideenloſe zugrunde.[1])

Friedrich Viſcher und Jean Paul

[1]) Friedrich Viſcher, Äſthetik, §§ 156 ff., 168 ff.

Er muß daher zu Künſtlichkeiten greifen, um den Ausgangspunkt der komiſchen Bewegung immer als ein Erhabenes erſcheinen zu laſſen. Zugleich aber verrät das Hereinziehen der Idee und der Ideenloſigkeit die Abhängigkeit der Theorie des Komiſchen von einer beſtimmten Metaphyſik. So wenig übrigens Viſchers Lehre vom Komiſchen hierin wie in vielen anderen Stücken gänzlich zu befriedigen vermag, ſo trifft doch, wie ich hier ein für allemal bemerken möchte, dieſe ſeine Lehre ihrem Geiſte und Kerne nach ſo intim und kongenial das Weſen der Komik wie kaum eine andere. Als ich in meiner Jugend die Entwicklung des Komiſchen in Viſchers Äſthetik las, öffnete ſich meinem Verſtändnis mit einem Schlage die Welt des Komiſchen. Auch Jean Pauls kann hier gedacht werden: auch ſeine Darlegungen über das Lächerliche, über Witz und Humor wirken wahrhaft erleuchtend. Freilich hat auch er einen zu engen Ausgangspunkt: nur das Unverſtändige wirke lächerlich. Er definiert das Lächerliche als ſinnlich angeſchauten unendlichen Unverſtand.[1]) Nicht allein das Nichtige des Verſtandes, ſondern das Nichtige in allen ſeinen Geſtalten kommt als Gegenſchlag im Komiſchen in Betracht.

Der Gefühlscharakter von Ernſt- und Nichternſtnehmen.

9. Wie übrigens auch die Ergänzungen geartet ſein mögen, die zu dem gekennzeichneten allgemeinen Umſchlag von Ernſt in Nichternſt hinzutreten müſſen, damit die Eigenart des Komiſchen entſtehe: in einem Punkte jedenfalls wird der Charakter von Ernſt- und Nichternſtnehmen unangetaſtet bleiben müſſen. Der Gefühlscharakter beider Bewußtſeinshaltungen iſt in die Weſensbeſtimmung des Komiſchen aufzunehmen. Es wäre ein völliges Vorbeigehen am Komiſchen, wenn man ſagen wollte: das rein vorſtellungsmäßige Urteil, daß etwas einen Wert darſtelle, ſchlage in das entgegengeſetzte vorſtellungsmäßige Urteil um: dieſes Etwas ſtelle keinen Wert dar. Im komiſchen Vorgang handelt es ſich um ein gefühlsmäßiges Werten und gefühlsmäßiges Umwerten ins Gegenteil. Wenn ich in den Fliegenden Blättern die Karikatur eines verbummelten, zerhauenen, eingebildeten Korpsſtudenten betrachte, ſo erlebe ich, daß ſich ein Wert hervortun will, der in reinen Unwert zuſammenſinkt. Es würde nun dieſes Erleben ſo unrichtig als möglich beſchrieben ſein, wenn ich ſagen wollte: ich ſtelle mir den Wert vor, auf den dieſe Studenten Anſpruch erheben, und zugleich ſtelle ich mir die Nichtigkeit dieſes Wertes vor. Sondern es handelt ſich um ein durchaus gefühlsmäßiges

[1]) Jean Paul, Vorſchule der Äſthetik, § 28.

Werten und Umwerten, um ein Erfaſſen und Erleben von Wertanſpruch und Nichtigkeit im Gefühl. Dieſes gefühlsmäßige Element iſt ein für allemal für das Komiſche feſtzuhalten.

Vorſtellungen im komiſchen Vorgang

Hierdurch aber iſt nicht ausgeſchloſſen, daß am komiſchen Vorgange Vorſtellungen in reichem Maße beteiligt ſind. Auch dem komiſchen Gegenſtande ſtehen wir einfühlend gegenüber, zur Einfühlung aber gehört, wie der erſte Band klargelegt hat, auch die Bedeutungsvorſtellung, und die Bedeutungsvorſtellungen können ſich zu ganzen großen Zuſammenhängen, zu Gedankenbewegungen der verſchiedenſten Art entwickeln. Hierin liegt nichts für das Komiſche Eigentümliches. Auch tragiſche Vorgänge, auch Anmutiges und Reizendes können einen ſtarken Vorſtellungs- und Gedankenaufwand nötig machen. Natürlich müſſen dieſe Vorſtellungen und Gedanken, wie gleichfalls der erſte Band zeigte, zugleich eine Gefühlsverähnlichung erfahren. Von dem allen iſt hier nicht die Rede. Hier handelt es ſich darum, daß das an den eingefühlten Inhalt ſich anſchließende Ernſt- und Nichternſtnehmen, alſo die ſubjektive Seite des Komiſchen, in Gefühlsform verläuft. Es wäre ja auch eine ſeltſame Ausnahme, wenn dem Komiſchen auf Seite des Innenlebens des Betrachters nicht Gefühle, ſondern nur Vorſtellungen entſprächen.

Schopenhauer.

Der Gefühlscharakter des komiſchen Ernſt- und Nichternſtnehmens muß um ſo mehr betont werden, als man ſo häufig Auffaſſungen begegnet, wonach der das Komiſche charakteriſierende Umſchlag ſich lediglich in Form von Vorſtellungen vollzieht. Schopenhauer beiſpielsweiſe läßt das Lächerliche aus einer „paradoxen und daher unerwarteten Subſumtion“, aus einer „Inkongruenz“ zwiſchen einem Begriff und den durch ihn gedachten Gegenſtänden entſpringen.[1]) Wie es auch ſonſt mit dieſer Erklärung beſtellt ſein mag: ſie iſt ſchon darum ungenügend, weil ſie den Eindruck des Komiſchen nur in einer Vorſtellungsbewegung mit daran ſich anſchließender Luſt beſtehen läßt. Man nehme etwa das Epigramm Grillparzers auf den Grafen Thun (das übrigens auch heute auf manchen Unterrichtsminiſter paßt): „Einen Selbſtmord hab ich euch anzuſagen: Der Kultusminiſter hat den Unterrichtsminiſter totgeſchlagen.“ Hier wird uns ohne Zweifel eine paradoxe Subſumtion zugemutet. Allein damit iſt nicht einmal die durch dieſen Witz geforderte Vorſtellungsbewegung genügend gekennzeichnet. Denn dieſer Witz beſteht nicht etwa bloß darin,

[1]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorſtellung, Reclam, Band 1, S. 101; Band 2, S. 106.

daß das Erſchlagenwerden des Unterrichtsminiſters durch den Kultusminister unter den Begriff „Selbſtmord“ gebracht werden ſoll; ſondern und vor allem darin, daß der Miniſter, der ernſthafter Weiſe ein Unterrichtsminiſter ſein will, durch jene „paradoxe Subſumtion“ als ein ſeine wahre und wirkliche Beſtimmung innerlich vernichtender Mann gebrandmarkt wird. Doch das ſage ich hier nur nebenbei. Worauf es mir hier ankommt, beſteht darin, daß mit dieſer Vorſtellungsbewegung der Zweck des Epigramms nicht erreicht wäre, ſondern daß dies erſt dann der Fall iſt, wenn wir zu dem getroffenen Miniſter die Gefühlshaltung des ſich auflöſenden Ernſtnehmens haben.

Lipps.

Selbſt Lipps übrigens iſt von der Neigung nicht frei, die Gefühlsbewegung im Komiſchen in eine Bewegung der erkennenden Intelligenz zu verwandeln. Zwar faßt er den komiſchen Vorgang als ein Nacheinander von „Verblüffung“ und „Erleuchtung“ auf; dieſe Zuſtände aber gehen gemäß der Darſtellung, die er in ſeiner Äſthetik gibt, innerhalb der „Apperzeption“, der „Auffaſſungskraft“, der „Aufmerkſamkeit“ vor. Es handelt ſich dabei um geſtaute und zurückfließende Apperzeptionswellen.[1]) In ſeiner früheren Schrift über Komik und Humor tritt das rein Vorſtellungsmäßige des komiſchen Verlaufs noch bedeutend ſchärfer hervor. Hier galt ihm die „Erwartung“, die zu aller Komik gehört, nur als „ein beſonderer Fall der Wirkſamkeit der Aſſoziationen“. Ja „das Gefühl des Strebens oder der inneren Spannung, das die Erwartung begleitet,“ wurde von ihm geradezu für ein „Nebenprodukt“, für einen „nicht mitwirkſamen Faktor“ erklärt.[2])

B. Das Überlegenheitsgefühl.

Der Umſchlag von Ernſt in Nichternſt: nicht notwendig komiſch.

10. Daß das Umſchlagen von Ernſt in Nichternſt nicht notwendig eine komiſche Wirkung hat, iſt leicht einzuſehen. Dieſes Umſchlagen kann im Betrachter Ärger, Unwillen, Gram und andere Affekte erzeugen, die das Eintreten eines komiſchen Eindrucks ſchlechtweg ausſchließen. Wenn der Lehrer von ſeinem Lieblingsſchüler, den er für ein Muſter an Bravheit gehalten hat, erfährt, daß er ein Halunke iſt, ſo läuft der Umſchlag in Empörung und Gram aus. Wenn der Kranke die Hoffnung auf Geneſung, an der er feſtgehalten, in nichts zerrinnen ſieht, ſo iſt höchſtwahrſcheinlich tiefe Niedergeſchlagenheit die Folge des Umſchlags. Was bedeutend erſchien, hat ſich in ein Nichtiges verwandelt; aber von komiſcher Wirkung iſt keine Spur eingetreten.

[1]) Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 578 ff.

[2]) Lipps, Komik und Humor, S. 55 f.

Zwei Arten des Hindernisses der komischen Wirkung.

Hier handelt es sich um Fälle, wo der Betrachter durch sein persönliches Schicksal derart mit dem Umschlag eines Bedeutenden in ein Nichtiges verwickelt ist, daß er sich persönlich gefährdet, gekränkt, geärgert, kurz in unlustvolle stoffliche Gemütsbewegungen versetzt fühlt. Ich bezeichne diese Fälle, indem ich den Namen von der stärksten Form des Hindernisses hernehme, als Fälle der persönlichen Gefährdung. Doch ist der Betrachter für jede komische Regung[1]) häufig auch dann schon unzugänglich, wenn er mit seinem persönlichen Schicksal an dem Umschlag von Ernst in Nichternst ganz unbeteiligt ist. Sobald nämlich der Betrachter merkt, daß die Person, an der sich der Umschlag ins Nichtige vollzieht, durch diesen Umschlag schwer geschädigt, empfindlich gefährdet wird, ist es ausgeschlossen, daß dieser Umschlag von ihm komisch aufgefaßt wird. Wir sehen etwa, wie für Wallenstein der felsenfeste Glaube an die Treue Octavios zusammenbricht. Er hat, um unsere Formel anzuwenden, Octavio als Freund soeben noch vollkommen ernst genommen; jetzt ist er als Freund für ihn ausgelöscht. Und dennoch wirkt dieser Umschwung auf den Betrachter keineswegs komisch, vielmehr geradezu tragisch. Denn für Wallenstein bedeutet dieser Umschlag einen bitteren Umsturz, ein zerrüttendes Erlebnis. Oder wir sehen, wie in Kabale und Liebe Ferdinand, der eben noch an die Liebe Luisens mit heiligem Ernst glaubte, jetzt Luise für eine Betrügerin hält. Wiederum ist es das mit diesem Umschlag in leeren Schein verknüpfte tiefe Unglück, was die komische Wirkung ausschließt. Es braucht aber die von dem Umschlag ausgehende Schädigung keineswegs so tiefer Art zu sein, und dennoch kann jeder Komik der Boden entzogen sein. Ein Sturz auf dem Eise, ein Sturz vom Pferde kann komisch wirken, sobald der Sturz ungefährlich aussieht. Sobald wir dagegen sehen, daß der Gestürzte ernsthaft zu Schaden gekommen ist, hört der Sturz für uns auf, spaßhaft zu wirken. Auch in diesem Fall gab sich das Schlittschuhlaufen, das Reiten zunächst als ein Ernstzunehmendes; dann führte es sich ad absurdum. Nichtsdestoweniger bleibt hier die komische Wirkung völlig aus. Ich will dieses zweite Hindernis der komischen Wirkung als objektive Gefährdung bezeichnen.

[1]) Ich weiß wohl, daß man die den komischen Vorgängen und Gestalten entsprechenden Regungen und Gefühle nicht selbst als komisch zu bezeichnen pflegt. Trotzdem erlaube ich mir, um der Kürze willen von komischen Regungen u. dgl. zu reden. Die dem Tragischen entsprechenden Gefühle nennt man ja auch tragische Gefühle.

Der ſpringende Punkt: das Gefühl ſpielender Überlegenheit.

Soll Komik entſtehen, ſo muß zu dem Umſchlagen des Ernſtnehmens ins Nichternſtnehmen noch ein weiteres hinzutreten: wir müſſen dieſem Umſchlag mit ſpielender Überlegenheit gegenüberſtehen. Es genügt nicht, daß ſich in dem Betrachter Ernſtnehmen in Nichternſtnehmen auflöſt; es muß überdies noch der Betrachter dieſer Auflöſung mit einer Art Darüberhinausſeins, mit einer Art ſouveränen Bewußtſeins betrachten. Jetzt allererſt haben wir das Komiſche gewonnen. Zu jenem Umſchlag von Ernſtnehmen in Nichternſtnehmen muß noch dieſe geiſtesfreie Haltung dazutreten. Dieſes ſpielende Überlegenheitsbewußtſein allererſt ſetzt den Punkt auf das i. Jetzt erſt iſt jener Umſchlag in das geiſtige Element hinaufgehoben, wo der Blick und Blitz des Komiſchen entſteht.

Abſolutes Überlegenheitsgefühl iſt gemeint.

Nicht alſo von dem Gefühl der Überlegenheit überhaupt iſt hier die Rede. Wenn ich ein umfaſſenderes Wiſſen habe oder über ein ſtärkeres künſtleriſches Können verfüge als ein anderer, ſo fühle ich mich dieſem überlegen. Das Überlegenheitsgefühl beruht in dieſem Falle darauf, daß ſich meine größere Kraft, meine größere Leiſtung an einer geringeren Kraft oder Leiſtung mißt. In ſolchen Fällen handelt es ſich um relative Überlegenheit. Eine ſolche Überlegenheit nun iſt nicht gemeint, wo ich einem komiſchen Gegenſtande gegenüberſtehe. Hier liegt vielmehr abſolute Überlegenheit vor. Wenn ich ſehe, wie ein Erhabenſeinwollendes ſich in nichts auflöſt, ſo fühle ich mich, indem ich darüber lache, über dieſen Umſchlag ſchlechtweg hinaus, ich ſtehe ſozuſagen unendlich darüber. Es liegt die Sache nicht etwa ſo, daß ich dem komiſchen Gegenſtande eine gewiſſe Macht im Vergleiche mit mir zugeſtehe. Sondern ich fühle mich ſchlechtweg außerhalb aller Vergleichung mit dem komiſchen Gegenſtande. Ein Sichvergleichen, Sichmeſſen mit ihm findet überhaupt nicht ſtatt. Der komiſche Gegenſtand kommt überhaupt nicht an mich heran; er richtet ſich als Größe und Grad gar nicht mir gegenüber auf. Ich fühle mich ihm gegenüber abſolut frei, vollkommen unberührbar. Mein Standort befindet ſich ſchlechtweg anderswo: auf einer Höhe, die mir das Gefühl des unbedingten Darüberſchwebens gibt. Der Ausdruck „ſpielende Überlegenheit“ ſcheint mir hierfür am paſſendſten zu ſein. Am draſtiſcheſten drückt ſich dieſe Souveränität des komiſchen Bewußtſeins im hellen, freien Lachen aus. Doch iſt das Lachen, wie wir noch weiterhin ſehen werden, keineswegs der unerläßliche Ausdruck dieſes ſpielenden Überlegenheitsgefühls.

Ebenſowenig gehört das Überlegenheitsgefühl dann hierher, wenn es mit Schadenfreude, Verachtung, Bosheit und dergleichen verbunden iſt. In ſolchen Fällen bin ich dem Gegenſtande gegenüber das Gegenteil von frei. Die Affekte der Verachtung, der gewalttätigen Geſinnung, des boshaften Schädigenwollens halten mich in einem Zuſtande der Gebundenheit feſt. Ich bin der Sklave dieſer Affekte. Sie laſſen mich bei aller Überlegenheit an dem Gegenſtande kleben, ſie zwingen mich ins Niedrige hinab. Sie ſind das Gegenteil von abſolutem Losgekommenſein, von freier, leichter Höhe. Es ſind alſo an dem Überlegenheitsgefühl alle Affekte und Strebungen in Abzug zu bringen, die mein praktiſches Ich mit dem Gegenſtande verwickeln. Wiederum alſo komme ich auf das ſchlechtweg freie, ſpielende Überlegenheitsgefühl. Wenn in der ſpekulativen Äſthetik ſoviel die Rede iſt von der unendlichen Freiheit des Subjekts in der Sphäre der Komik,[1]) ſo erhält dieſe metaphyſiſche Lehre in dem erfahrungsmäßigen Überlegenheitsgefühl ihr relatives Recht.

Alle Gebundenheit durch Affekte bleibt dem Überlegenheitsgefühl fern.

Dagegen befinde ich mich hinſichtlich der ſpielenden Überlegenheit in vollem Gegenſatze zu Lipps, der in der Herbeiziehung dieſes Gefühls faſt die ſchlechteſte Erklärungsart für das Komiſche ſieht. Freilich ist das Überlegenheitsgefühl — darin hat Lipps Recht — nicht gleichbedeutend mit komiſchem Eindruck; vielmehr kommt als gleich weſentlich das Umſchlagen von Ernſtnehmen in Nichternſtnehmen hinzu. Aber Lipps bekämpft nicht etwa nur die Anſicht, daß das Komiſche einzig und allein in dem Überlegenheitsgefühl wurzele, ſondern überhaupt das weſentliche Beteiligtſein des Überlegenheitsgefühls an dem Zuſtandekommen des komiſchen Eindrucks. Wo wir beginnen uns überlegen zu fühlen, ſei die Komik zu Ende. Das Gefühl der Überlegenheit gilt ihm „als das volle Gegenteil des Gefühls der Komik, als ſein eigentlicher Todfeind“. Lipps denkt dabei an ein auf Vergleichen und Meſſen beruhendes und mit Eitelkeit, leerer Einbildung, Stolz und Schadenfreude gepaartes Überlegenheitsgefühl, alſo gerade an eine Äußerungsweiſe dieſes Gefühls, die freilich mit dem Komiſchen nichts zu ſchaffen hat.[2])

Lipps.

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, § 185. Hier nimmt Viſcher aus der Schule Schellings und aus Hegel den Begriff der unendlichen Freiheit des Subjektes in ſeine Auffaſſung vom Komiſchen auf.

[2]) Theodor Lipps, Komik und Humor, S. 13, 22 f. In der abweiſenden Haltung gegenüber dem Überlegenheitsgefühl iſt Jonas Cohn mit Lipps einverſtanden (Allgemeine Äſthetik, S. 209 f.).

Verhältnis des komiſchen Überlegenheitsgefühls zur Freiheit des äſthetiſchen Betrachtens.

11. Aus der Beſchreibung des Überlegenheitsgefühles ergibt ſich, daß es ebenſowenig, wie das Nichternſtnehmen (man vergleiche S. 353), mit dem ſchwebenden, losgelöſten Charakter des äſthetiſchen Verhaltens verwechſelt werden darf. Wenn alles äſthetiſche Verhalten ſich als eine gewiſſe Loslösung von den Gegenſtänden, als ein gewiſſes Freiſein von ihnen fühlbar macht, ſo bedeutet dies, daß das Wirklichkeitsgefühl des äſthetiſchen Betrachters herabgeſetzt iſt, daß er ſich durch den äſthetiſchen Gegenſtand nicht zum Ausgehen auf Verwirklichung aufgefordert fühlt. Nur in dieſem eingeſchränkten Sinne kann das äſthetiſche Verhalten allgemein als Schweben über den Gegenſtänden bezeichnet werden. Von dem Freiheitsgefühl, von dem unbedingten Darüberhinausſein, das dem komiſchen Verhalten eigentümlich iſt, enthält das äſthetiſche Betrachten als ſolches nichts. Dem komischen Gegenſtande gegenüber gefellt ſich zu der in der relativen Willenloſigkeit liegenden Ablöſung von der Wirklichkeit jenes Freiheitsgefühl, jenes ſelbſtherrliche Bewußtſein des ſpielenden Darüberhinausſeins. Man könnte allenfalls das Überlegenheitsgefühl als eine nach der Richtung des Freiheitsgefühls liegende Steigerung der allem äſthetiſchen Verhalten eigentümlichen Ablöſung von der Wirklichkeit bezeichnen. Allein aus ſolcher Ausdrucksweiſe können nur zu leicht Mißverſtändniſſe erwachſen.

Verhältnis zum Kunſtſchein.

Und ſo hat auch die Steigerung des äſthetiſchen Scheines auf dem Gebiete der Kunſt mit dem Überlegenheitsgefühl nichts zu tun. Von der Gewißheit des Kunſtſcheines, die gegenüber Kunſtwerken im Betrachter entſteht, war im erſten Band (S. 302, 547) die Rede. Auch in dieser Gewißheit, es in den Kunſtwerken mit einer Welt relativ unlebendigen, erſt durch uns den Schein des Lebens erhaltenden Stoffes zu tun zu haben, liegt nichts von jenem ſpielend überlegenen Freiheitsgefühl, das wir dem Komiſchen gegenüber empfinden. Sonach kommt zu dem allgemeinen äſthetiſchen Verhalten wie auch zu dem beſonderen Verhalten gegenüber dem Kunſtſchein etwas Eigentümliches und Neues hinzu, wenn ſich damit das ſpielende Überlegenheitsgefühl verbindet.

Das Überlegenheitsgefühl: keine Gefahr für den äſthetiſchen Charakter des Komiſchen.

Jonas Cohn glaubt, daß, ſoweit ſich der Betrachter einem Gegenſtande gegenüber als ein anderer fühlt, ein außeräſthetiſches Verhältnis vorliege.[1]) Daher fällt nach ſeiner Anſicht das Komiſche in das außeräſthetiſche Gebiet. Ich glaube, daß wir uns dem komiſchen Gegen-

[1]) Jonas Cohn, Allgemeine Äſthetik, S. 213 ff.

ſtande gegenüber in noch weit höherem Grade, als dies Cohn annimmt, als beſondere Perſönlichkeit fühlen. Denn erſt das von Cohn verworfene Überlegenheitsgefühl läßt den Grad der Betonung der Eigenperſönlichkeit des Betrachters gegenüber dem komiſchen Gegenſtand vollauf erkennen. Deſſenungeachtet fällt das Komiſche nicht im mindeſten aus dem Bereiche des Äſthetiſchen heraus. Fühlt man ſich denn nicht auch dem Schönen oder dem Anmutigen gegenüber als eine andere Perſönlichkeit? Das äſthetiſche Verhalten beſteht ja nicht bloß im Einfühlen, ſondern auch in teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühlen. So iſt alſo das Beſtehenbleiben der Eigenperſönlichkeit gegenüber dem Gegenſtande allem äſthetiſchen Betrachten gemeinſam. Im Überlegenheitsgefühl tritt dies nur beſonders ſtark hervor. So liegt alſo in dem Überlegenheitsgefühl nicht die geringſte Gefahr für den äſthetiſchen Charakter des Komiſchen.

Das Überlegenheitsgefühl allererſt gewährleiſtet dem Umſchlagen komiſche Wirkung.

Mit dem Hinzutreten dieſes Überlegenheitsgefühls ſind jene beiden das Komiſche vereitelnden Hinderniſſe unmöglich gemacht. Erſtlich kann es im Betrachter, ſobald in ihm dieſes Überlegenheitsbewußtſein entſtanden iſt, unmöglich zu Ärger, Unwillen, Empörung, Kummer, Erbarmen und anderen das äſthetiſche Verhalten ausſchließenden Gemütsbewegungen kommen. Und zweitens ist das Überlegenheitsbewußtſein des Betrachters auch davon ein Zeichen, daß die Perſon, an der ſich der Umſchlag ins Nichtige vollzieht, durch dieſen Umſchlag keinen empfindlichen Schaden erleidet. Sobald ich etwa bemerke, daß eine Verlegenheit, in die ein Kleinſtädter in einer weltmänniſchen Geſellſchaft durch eine naive, treuherzige Dummheit geriet, dieſem ſchwer zu Herzen geht, hört das Bewußtſein der ſpielenden Überlegenheit gegenüber dieſem Umſchlag von naiver Sicherheit und Treuherzigkeit in Dummheit ſofort in mir auf. Das Überlegenheitsbewußtſein allererſt gewährleiſtet, daß in dem Umſchlagen von Ernſt in Nichternſt Komik liegt. Erſt indem ſich dieſes Umſchlagen mit dem gekennzeichneten Überlegenheitsgefühl paart, zeigt ſich komiſche Wirkung notwendig mit ihm verknüpft.

Beiſpiele.

12. Ich bleibe hier ſtehen, um das Entwickelte an einigen Beiſpielen zu verdeutlichen. Zunächſt greife ich aus Shakeſpeares Was ihr wollt einiges heraus. Der ſittſame, frömmelnde, eingebildete Malvolio wird durch einen gefälſchten ihm in den Weg geſtreuten Liebesbrief glauben gemacht: Olivia, die er liebt, werde es gern ſehen, wenn er in gelben Strümpfen mit Kniebändern erſcheinen und ein beſtändiges Lächeln zeigen werde. In Wahrheit kann Olivia dies

alles nicht leiden. So tritt er denn in ſolchem Anzug, widerſinnig lächelnd, pathetiſche ſinnloſe Reden führend, vor Olivia hin. Sie hält ihn für verrückt. Hier beſteht der Umſchlag ins Nichtige darin, daß der tugendſame, korrekte, eingebildete Malvolio mit feierlichem Ernſte und Siegeszuverſicht auftritt, in Wahrheit aber eben hiermit etwas Albernes und Unſinniges unternimmt. Und indem ſich dieſe Selbſtauflöſung vor uns vollzieht, fühlen wir uns ſolchem Vorgang gegenüber frei und überlegen und nehmen ihn als ein leichtes Spiel. Oder man betrachte Andreas Bleichenwang: ſchon indem er als ſentimentaler Dummkopf gezeichnet und ihm ein groteskes Ausſehen gegeben iſt, ſtellt er beſtändig die Selbſtauflöſung eines bedeutſam ſein Wollenden in ein Läppiſches dar. Dann wird er gar durch abſurde Eiferſucht zum wutſchnaubenden Herausforderer Violas. Das alles iſt Scheinzweckmäßigkeit, Scheinwichtigkeit, die ſich beſtändig in äußerſte Torheit verkehrt. Dies ſteigert ſich dann noch dadurch, daß Andreas Angſt kriegt und der Viola einen Gaul ſchenken will, wenn ſie die Sache fallen laſſe. Auch hier ſtehen wir dieſen Selbſtauflöſungen mit ſpielender Geiſtesfreiheit gegenüber: wir nehmen ſie wie ein leicht hingezeichnetes Schattenſpiel. Oder ich denke an Molières Eingebildeten Kranken: Argan leidet an fauſtdicken Einbildungen; er kann nicht genug Krankheiten haben, er nimmt mit peinlichſter Gewiſſenhaftigkeit ſeine Arzneien, er hält die Vorſchriften des Arztes für heilig. Das alles aber verkehrt ſich für uns beſtändig in reine Hirnverbranntheit, und wir behandeln dieſe Selbſtverkehrungen wie ein Schickſal, von dem wir gänzlich losgelöſt ſind. Oder ich greife in Jean Paul hinein, und denke an des Hofkaplans Eymann Rattenjagd zu Beginn des Hesperus: die Mittel, die er gegen die ſein Haus durchtanzenden und unterwühlenden Ratten anwendet, haben das Ausſehen des Außerordentlichen, ungewöhnlich Liſtigen, genial Ausgeſonnenen; in Wahrheit aber ſind ſie ſo unwirkſam, töricht und verrückt wie möglich. Oder man erinnere ſich an die Perücke des Kandidaten Freudel: dieſer kniet während des Zwiſchenliedes auf der Kanzel nieder; er kann ſich in die Fortſetzung ſeiner Predigt nicht hineinfinden; er bemerkt, daß der Geſang zu Ende iſt; da ſchlüpft er vorſichtig aus ſeiner Perücke heraus und kriecht die Kanzeltreppe hinab; die ausgeſchälte Perücke auf der Kanzelbrüſtung wird von der harrenden Gemeinde als das lebendige Haupt des Kandidaten angeſehen. Hier liegt ein geradezu ungeheuerlicher Umſchlag eines Scheinfeierlichen in eine bodenloſe Nullität vor; und dem entſpricht das ſtarke, jähe Überlegenheitsgefühl,

mit dem wir lachend dieſes Umſchlags inne werden. Cervantes im Don Quijote bietet auf Schritt und Tritt Beiſpiele. Wenn Don Quijote mit den Windmühlen kämpft, wenn er eine Fuhrmannsſchenke für ein Ritterſchloß hält und die Stallmagd Maritornes, die zu einem Fuhrmann ins Bett will, als edles Ritterfräulein behandelt, deſſen verlockenden Reizen er nicht folgen könne, da er ſeiner Dulcinea treu bleiben müſſe; wenn ſeine in einer Wahnwelt lebende Phantaſie zwei Hammelherden in zwei mächtige Heere mit fabelhaften Rittern von berühmteſten Namen verwandelt und er unter pathetiſchen Anreden in die Schafe hineinreitet: ſo fühlt ſich hier überall durch den Umſchlag des Scheinerhabenen ins Verrückte unſer ſpielendes Überlegenheitsbewußtſein geradezu herausgefordert.

Das Überlegenheitsgefühl für ſich gewährleiſtet noch nicht Komik

13. Wie das Nichternſtnehmen für ſich allein noch nicht das Komiſche gewährleiſtet, ſo wird auch durch jenes Überlegenheitsbewußtſein für ſich allein noch nicht das Weſen des Komiſchen verbürgt. Spielend überlegenes, losgewickeltes, ſelbſtherrliches Bewußtſein kommt auch außerhalb des komiſchen und außerhalb des äſthetiſchen Gebietes in zahlloſen Lagen vor. Ich habe etwa einen empfindlichen Geldverluſt gehabt. Zunächſt werde ich den Gedanken daran nicht los, er verfolgt mich, drückt mich nieder. Ich bin ein Sklave dieſes Gedankens; er beſitzt mich. In einiger Zeit verändert ſich mein innerer Zuſtand: ich lache über mein Mißgeſchick, ich pfeife auf den verdufteten Mammon. Jetzt habe ich zu jenem böſen Erlebnis eine freie, ſpielende Gemütshaltung gewonnen. Hier handelt es ſich weder um einen äſthetiſchen, noch um einen komiſchen Eindruck. Das Überlegenheitsgefühl iſt alſo für ſich weit entfernt, das Komiſche zu gewährleiſten. Erſt in ſeiner innigen Paarung mit dem Umſchlagen von Ernſt in Nichternſt liegt der Kern des Komiſchen.

Die Paarung des Überlegenheitsgefühls mit dem Umſchlagen

Was bedeutet denn nun dieſe Paarung? Handelt es ſich um ein zufälliges Zuſammentreten? Oder liegt eine innere Verwandtſchaft beider Seiten vor? Sind vielleicht beide Seiten durch einen wertvollen Zweck zuſammengehalten, für deſſen Verwirklichung ihre Paarung nötig iſt?

Sinn dieſer Paarung.

Wenn ein Bedeutendes ſich als Schein und Nichts enthüllt, ſo tritt dieſem beſtimmten Gegenſtand gegenüber eine geringſchätzige, unter Umſtänden eine gleichgültige Haltung des Bewußtſeins, eben das Nichternſtnehmen, ein. Unſer Bewußtſein hat hiermit eine Entlaſtung, eine Erleichterung erfahren. Was es ernſthaft in Anſpruch nahm, hat ſich in ein Nichtiges verflüchtigt. Dieſes Sichentlaſtet-

fühlen des Bewußtſeins erfährt nun eine Weiterführung, eine höhere Entwicklung, indem ſich das Bewußtſein zu dem ganzen von ihm erlebten Vorgange des Umſchlages ins Nichtige mit freier, ſpielender Überlegenheit verhält. Mit dem Nichternſtnehmen iſt das Bewußtſein in eine Richtung gebracht, die durch das Überlegenheitsgefühl eine Weiterbildung erlebt. Und dieſe Weiterbildung iſt von menſchlich höchſt charakteriſtiſcher und bedeutſamer Art. Denn nun erſt iſt volles Gefühl des Darüberhinausſeins, des Darüberſchwebens, des ſpielenden Herrſeins vorhanden. Alles Haften und Kleben, alles Schwernehmen und Untertanſein hat aufgehört. Wir haben einen Zuſtand ſchlechtweg leichtnehmender Geiſtesfreiheit erlangt. Auch in dem einfachſten, gewöhnlichſten komiſchen Eindruck ſteckt dieſes Freiheits- und Machtgefühl. So kommt durch die Weiterentwicklung des Nichternſtnehmens zum Überlegenheitsgefühl eine höchſt bedeutſame, unerſetzlich wertvolle Leistung unſeres Bewußtſeinslebens zuſtande.

Der Name „Nichternſtnehmen“ nicht paſſend für das Überlegenheitsgefühl.

Man könnte das Überlegenheitsgefühl geradezu als ein geſteigertes Nichternſtnehmen bezeichnen. Doch vermeide ich lieber dieſen Ausdruck. Für das Nichternſtnehmen, wie ich es verſtehe, iſt das Werturteil: „das iſt wertlos“ charakteriſtiſch. Das Nichternſtnehmen iſt geringſchätzende, für nichts achtende Bewußtſeinshaltung. In dem Überlegenheitsgefühl kommt ſonach ein höchſt Wichtiges hinzu: das Gefühl, ſchlechtweg über einem gewiſſen Bewußtſeinsinhalt zu ſtehen, ſich ſchlechtweg an ihn nicht gebunden zu fühlen, mit ſeinem Machtbewußtſein ſchlechtweg darüber hinaus zu ſein, ſich in unvergleichlicher Höhe zu befinden. Dieſes bedeutſame Plus würde nicht zu ſeinem Rechte kommen, wenn auch für das Überlegenheitsgefühl der Name „Nichternſtnehmen“ gebraucht würde. Am deutlichſten zeigt ſich der gewaltige Unterſchied darin, daß mit jenem Nichternſtnehmen, wie wir geſehen haben, ſtoffliche Affekte, ſchwere Gefährdungen des perſönlichen Wohles zuſammen beſtehen können, während dergleichen beim Überlegenheitsgefühl gänzlich ausgeſchloſſen iſt.

Tiefſter Grund des Überlegenheitsgefühls.

Das Überlegenheitsgefühl beruht ſchließlich auf der mit der Geiſtesnatur als ſolcher gegebenen allgemeinen Fähigkeit des Bewußtſeins, ſich ſeinen Inhalten mit Willkür, Ungebundenheit, Freiheit gegenüberſtellen zu können. Dieſe Fähigkeit äußert ſich in ſehr verſchiedener Weiſe und in äußerſt mannigfaltigen Richtungen. Und eine der intereſſanteſten und wichtigſten Äußerungen dieſer Fähigkeit unſeres Selbſtbewußtſeins iſt das dem Komiſchen innewohnende Überlegenheitsgefühl.

Wie man ſieht, iſt das Komiſche in die Subjektivität des Betrachters in einem ſolchen Grade hineingewachſen, wie dies bei keinem der bisher betrachteten Grundtypen — und ich darf hinzufügen — überhaupt bei keiner anderen äſthetiſchen Grundgeſtalt vorkommt. Der äſthetiſche Betrachter muß beim Entſtehen des komiſchen Eindrucks mehr aus ſeinem eigenen Innenleben heraus leiſten als bei irgend einem anderen äſthetiſchen Typus. Während beim Erhabenen, Anmutigen, Reizenden und ſo fort die zuſtändlich-perſönlichen Gefühle mehr nur eine ſich von ſelbſt ergebende Gefolgſchaft der eingefühlten gegenſtändlichen Gefühle ſind, ſtellen ſie beim Komiſchen eine weit ſelbſtändigere, eigenartigere Leiſtung des Betrachters dar. Das Umſchlagen von Ernſtnehmen in Nichternſtnehmen und das hieran ſich knüpfende Überlegenheitsgefühl ſind, etwa verglichen mit Erquickung, Beſeligung, Erhebung, Erſchütterung, weit mehr aus der Initiative des Subjektes hervorgegangen. Dem Komiſchen zunächſt ſtehen in dieſer Hinſicht das Rührende und das Tragiſche. Dieſe betont-ſubjektive Natur des Komiſchen wird uns noch öfter begegnen. Die betont-ſubjektive Natur des Komiſchen.

Ich habe ſchon hervorgehoben, daß das Überlegenheitsgefühl des komiſchen Betrachters der ſpekulativen deutſchen Äſthetik, wenn auch in überſteigerter, metaphyſiſcher Form, zu Bewußtſein gekommen iſt. In beſonderem Grad findet ſich die dem Komiſchen innewohnende Geiſtesfreiheit bei Arnold Ruge als Nerv des Komiſchen hervorgehoben. In einer Fülle geiſtreicher Wendungen kommt er immer wieder auf die im Komiſchen liegende Selbſtbefreiung des Geiſtes aus Trübung und Abfall zu ſprechen.[1]) Nur ſind bei ihm dieſe, wie auch alle anderen Darlegungen weit mehr begrifflich-dialektiſcher als pſychologiſcher Art. Auch faßt er dieſe Geiſtesfreiheit im Komiſchen in einſeitig ſittlicher Weiſe auf. Das Komiſche iſt bei Ruge mehr ein ethiſcher als äſthetiſcher Begriff. Auch Zeiſing hat gute Worte für das Freiheitsgefühl, in das das Komiſche ausklingt.[2]) Ebenſo kommt bei Kuno Fiſcher das Überlegenheitsgefühl zur Geltung; das Subjekt wird, indem es ſich einem in ſeiner Entfaltung gehemmten Gegenſtand gegenüber befindet, in ſeinem Selbſtgefühl erhoben und erheitert.[3]) Die näheren Beſtimmungen freilich, die ſich bei ihm mit dem Freiheitsgefühl verknüpfen, ſind wenig klar und ſcharf. Unter den Äſthetikern der Gegenwart ſetzt vor allem Groos das Weſen der Komik in ein Über- Geſchichtliche Bemerkungen.

[1]) Arnold Ruge, Neue Vorſchule der Äſthetik. Halle 1837. S. 110 ff.

[2]) Zeising, Äſthetiſche Forſchungen, S. 289.

[3]) Kuno Fischer, Über den Witz. 2. Auflage, 1889. S. 37 ff.

legenheitsgefühl. Das Komiſche entſtehe dadurch, daß wir etwas für verkehrt halten und es darum mit einem Gefühl der Überlegenheit betrachten. Allein Groos läßt das Überlegenheitsgefühl völlig unerörtert und beſtimmt es ohne weiteres als „behagliches Phariſäergefühl“: wir ſind froh, daß wir nicht ſind wie dieſer Verkehrten einer. Damit iſt freilich dem Überlegenheitsgefühl eine unzutreffende, am Weſen des Komiſchen vorbeigehende, ja ihm widerſtreitende Form gegeben. Es würde auf dieſe Weiſe das Gefühl des Komiſchen in eine Art ſelbſtgerechten Stolzes und wohlfeiler Überhebung verwandelt ſein.[1])

C. Das Zugleichſein beider Glieder des Komiſchen.

Echte Werte dürfen nicht in das Umſchlagen eingehen.

14. Wir wenden uns wieder zu dem Umſpringen von Ernſt in Nichternſt zurück. Dieſe dem Komiſchen eigentümliche Knickung und Brechung muß noch genauer betrachtet werden. Soll ſich das gekennzeichnete Überlegenheitsgefühl an ſie knüpfen, ſo müſſen in ihr noch weitere Bedingungen, die bisher nicht ausdrücklich hervorgehoben wurden, erfüllt ſein. Vor allem gilt es, das Umſchlagen auf das poſitive Glied hin ins Auge zu faſſen. Was iſt das, was da umſchlägt?

Stellen wir uns vor: etwas ſei zunächſt ein echter Wert; dieſer werde dann irgendwie untergraben, verderbt und gehe in Unwert über. Ein ſolcher Vorgang entſpricht nicht dem Umſchlagen, das uns hier beſchäftigt. Zunächſt muß ſelbſtverſtändlich ſchon derjenige Abſchnitt dieſes Vorganges in Wegfall kommen, wo der Wert, um den es ſich handelt, noch als echt unangetaſtet daſteht. Hier hat das Umſchlagen ja überhaupt noch nicht den Anfang genommen. Aber auch das, was in das Umſchlagen eingeht, darf kein echter Wert ſein, wenn das Überlegenheitsgefühl aufkommen ſoll. Wo wirkliche Reinheit in Schmutz herabſinkt, wirkliche Güte ſich in Gemeinheit verkehrt, wirkliche Weisheit in Wahnſinn übergeht, treten ſchmerzliche Gefühle, böſe Erſchütterungen in uns auf. Der Menſchheit ganzer Jammer kann uns anfaſſen. Das alſo kann nicht gemeint ſein, wenn davon die Rede war, daß ſich das Bedeutende als ein Nichtiges „enthülle“.

[1]) Karl Groos, Einleitung in die Äſthetik, S. 376 ff. Auch Hartmann läßt im Anſchluß an den komiſchen Gegenſtand ein Gefühl der Überlegenheit entſtehen, und er bezeichnet dieſes geradezu als eine „Befriedigung des Ehrgeizes oder der Eitelkeit“ (Philoſophie des Schönen, S. 324 f.). Allein er läßt dieſes Gefühl nur als einen „außeräſthetiſchen Zuſatz“ (der noch dazu nicht immer eintreten müſſe) gelten.

Der Scheinwert.

Alle Ausdrücke, die ich gebrauchte, — ſich enthüllen, ſich erweiſen, ſich auflöſen, zerplatzen und dergleichen — deuteten darauf hin, daß der Wert, um den es ſich handelt, ſchon an ſich hohl und faul iſt, ſchon an ſich das Gegenteil von dem iſt, was er zu ſein ſcheint, daß nur ein Scheinwert vorliegt. Das Umſchlagen kann nur bedeuten, daß das, was an ſich ein Scheinwert iſt, als Scheinwert offenbar wird. Was alſo umſchlägt, iſt nicht der echte Wert, ſondern das Ausſehen nach Wert, das Vorgeben von Wert, das Sich-wertvoll-Stellen, der Anſpruch auf Wert. Etwas gibt ſich als ſchlau, iſt aber grunddumm; etwas bläht ſich als erhaben auf, iſt aber trivial; etwas ſpreizt ſich als vornehm, iſt aber gemein; etwas will als harmlos angeſehen werden, iſt aber durchtrieben ſchuftig. Das poſitive Glied in dem Vorgang der Auflöſung kann hiernach am beſten als Anſpruch auf Wert bezeichnet werden; das negative Glied iſt dann eben das Nichts, in das ſich dieſer Anſpruch aufhebt.

Das Ineinander beider Glieder.

Es handelt ſich alſo nicht um ein Nacheinander: erſt Wert und dann Unwert; ein ſolches Übergehen iſt noch nicht komiſch; ſondern um ein Ineinander: der Wert iſt ſchon an ſich ein Unwert und er tut im Umſpringen nur dies, daß er ſeine an ſich ſeiende Scheinbarkeit verwirklicht, bis ins Letzte hinein vollzieht, reſtlos offenbar werden läßt. Schon Viſcher weiſt in einer Fülle von geiſtreichen Wendungen und ſcharfen Beleuchtungen auf dieſe Einheit im Umſpringen, auf dieſes Ineinander der ſich widerſprechenden Seiten hin.[1])

Doppelſeitigkeit des Scheins.

In doppeltem Sinne darf man ſonach ſagen, daß ſich der ganze Vorgang um Schein dreht. Das poſitive Glied iſt der an ſich vorhandene Schein, der mit dem Anſpruch auf Echtheit auftretende Schein. Das negative Glied iſt der offenbar gewordene Schein, der Schein als Endergebnis, das herauskommende Nichts. Man darf daher ſagen: der Schein ſchlägt in Nichts um. Man meint dann den ſich aufblähenden, Anſpruch auf Ernſt erhebenden Schein. Man darf aber auch ſagen: etwas iſt in Schein umgeſchlagen. Dann meint man den Schein als zutage getretenes Nichts.

Das Ernſtnehmen als Anlauf zum Ernſtnehmen.

Jetzt ſtellt ſich auch das Ernſtnehmen genauer als ein bloßer Anlauf zum Ernſtnehmen dar. Es iſt uns ſo, als ob wir ernſt nehmen müßten. Wir fühlen uns zum Ernſtnehmen gereizt, aufgefordert. Und dieſes Sichanſchicken zum Ernſtnehmen ſinkt in ſich zuſammen. Das Ernſtnehmen ſcheint zuſtande kommen zu ſollen, löſt ſich aber in Nichternſtnehmen auf.

[1]) Vischer, Äſthetik, § 174 f.

Pſychologiſches Zugleichſein beider Glieder.

Hiermit erhellt nun auch, daß das Umſpringen, das wir angeſichts des komiſchen Gegenſtandes erleben, ein ſtrenges pſychologiſches Zugleichſein iſt. Solange vollkommenes unangefochtenes Ernſtnehmen in uns beſteht, iſt von komiſchem Eindruck ebenſowenig etwas vorhanden wie dann, wenn platterdings ein Nichternſtnehmen vorliegt. Erſt dann fängt der Eindruck an, komiſch zu werden, wenn durch das Ernſtnehmen ein Nichternſtnehmen mindeſtens hindurchblickt, wenn das Ernſtnehmen mindeſtens gelockert zu werden beginnt. Und iſt der komiſche Eindruck auf der Höhe, ſo fühlen wir das Ernſtnehmen, zu dem wir durch den Gegenſtand angeregt werden, indem es entſtehen will, zugleich geradezu zu Nichts werden. Beide Seiten ſind ſonach in unſerem Bewußtſein in ſtrengem Sinne zugleich vorhanden. Auf das Zugleichſein beider Haltungen unſeres Bewußtſeins iſt das allergrößte Gewicht zu legen.

Wechſelndes Stärkeverhältnis im Zugleichſein beider Faktoren.

Doch iſt damit nicht im entfernteſten geſagt, daß der pſychologiſche komiſche Vorgang nur einen Augenblick dauere. Das Zugleichſein beider Seiten kann vielmehr durch eine verhältnismäßig lange Zeit hindurchgehen, indem vielleicht dem Ernſtnehmen zunächſt nur eine Spur von Nichternſt beigemiſcht iſt und dieſe Spur dann anwächſt, oder indem der komiſche Gegenſtand dem ſcheinbaren Ernſtnehmen immer neue Nahrung bietet und das Verhältnis von Ernſt- und Nichternſtnehmen mannigfach hin- und herſchwankt. Der zeitliche Verlauf des komiſchen Vorgangs beſteht nicht darin, daß der eine Faktor den anderen ablöſt, ſondern darin, daß ihr gleichzeitiges Vorhandenſein ein wechſelndes Stärkeverhältnis zeigt. Die Untergrabung des Ernſtnehmens kann bald leiſe geſchehen, bald anſchwellen, bald den Höhepunkt erreichen, bald nachlaſſen, dann ſich vielleicht wieder erneuern und einen weiteren Höhepunkt erreichen und ſo fort. So kann das Zugleichſein beider Seiten gemäß dem objektiven komiſchen Vorgange ſeine längere, wechſelnde Entwicklung haben. Der Verlauf jeder Intrige im Luſtſpiel kann dies verdeutlichen. Auch iſt zu bedenken, daß ſelbſt dort, wo der komiſche Gegenſtand von allerkürzeſter Dauer iſt (ein Witz, das Schneiden einer Fratze kann in wenigen Sekunden verlaufen) oder überhaupt kein wechſelndes Nacheinander darſtellt (wie etwa die feſten Züge des Geſichts), doch durch ein wiederholtes, reproduzierendes Zurückblicken auf ihn eine oftmalige Erneuerung des ſich in Nichternſt auflöſenden Anſatzes zum Ernſtnehmen hervorgerufen werden kann. Von dieſem Verlauf der komiſchen Seelenbewegung wird weiterhin die Rede ſein, wo die

verſchiedenen Arten des Komiſchen ihre Betrachtung finden werden. Denn über dieſen Verlauf läßt ſich nichts Einheitliches ſagen. Das Einheitliche beſteht vielmehr nur in dem Zugleichſein von Ernſt- und Nichternſtnehmen. Mit dieſer Anſicht befinde ich mich freilich im Widerſpruch mit der üblichen Auffaſſung. Ich werde gegen das Ende dieſes Kapitels auf die übliche Auffaſſung eingehen.

Forderung der Anſchaulichkeit für das Komiſche.

15. In einer Sonderbehandlung des Komiſchen würde es gefordert ſein, ausführlich zu erörtern, ob und warum für das Komiſche Anſchaulichkeit vonnöten ſei. Wird dagegen das Komiſche, wie hier, in dem Geſamtzuſammenhange der Äſthetik behandelt, ſo verſteht es ſich ganz von ſelbſt, daß das Komiſche, ſoll es äſthetiſchen Wert haben, anſchaulich hervortreten, zur Sinnenform herauswachſen muß. Die Norm der Einheit von Gehalt und Form gilt auch für das Komiſche. Fehlt es dem Komiſchen an Anſchaulichkeit, ſo fällt es aus dem Bereiche des Äſthetiſchen heraus. Dabei iſt unter Anſchaulichkeit natürlich nicht nur ſinnenfällige, ſondern auch — vor allem rückſichtlich der Dichtung — phantaſiemäßige Anſchaulichkeit zu verſtehen. Aber noch mehr als das: bleibt das Komiſche unanſchaulich oder wenig anſchaulich, ſo ſinkt auch die komiſche Wirkung. Nicht nur die Zugehörigkeit zum Äſthetiſchen, ſondern auch die Kraft der Komik überhaupt iſt an die anſchauliche Geſtalt geknüpft. Nur das anſchaulich herausgeſtaltete Komiſche iſt ein vollwirkſames Komiſches. So komme ich hier wieder zu dem Satz, der ſchon unter Nummer 4 erwähnt wurde: nur das Äſthetiſch-Komiſche iſt ein Komiſches im vollen Sinne des Wortes.

Beiſpiele für Anſchaulichkeit der Komik.

Wenn etwa die Komik darin beſteht, daß hinter der Frömmelei Lüſternheit hervorguckt, ſo muß dieſe Miſchung von Frömmelei und Lüſternheit ſich in Blicken, Mienen, Gebärden, Worten ſinnlich äußern, wie dies in der bekannten Schnupftuchſzene von Molières Tartüff und in der gleichen Szene bei Gutzkow im Urbild des Tartüff der Fall iſt. Um dieſelbe komiſche Miſchung handelt es ſich in der Operette Mamſelle Nitouche: die plötzlichen Übergänge der frommen und ſittſamen Strenge ins Lockere und Luſtige ſind zu draſtiſcher Anſchaulichkeit gebracht. Und mit welcher Fülle von Anſchaulichkeit ſind nicht Falſtaff, Don Quijote, Pickwick ausgeſtattet! Wenn man in irgend einer Zeitung die magere Notiz läſe: ein Spaßmacher ſei von einfältigen Bauern darum als Wundertäter geprieſen worden, weil er einen Kerl mit verzerrtem Maul, der vom Dorfarzt für vom Schlage gerührt erklärt worden war, mit raſchem Blick dadurch heilte, daß er ihm die

Kinnlade, die er ſich beim Nüſſeknacken ausgerenkt hatte, wieder einrenkte, ſo würde dies nur eine mäßige komiſche Wirkung auf ihn ausüben. Wer dagegen dieſe Geſchichte im Onkel Benjamin von Claude Tillier lieſt, dem wird ſich die Komik durch die prächtige und ſaftige Sinnlichkeit der Schilderung mit Unwiderſtehlichkeit aufdrängen.

Die Einheit im komiſchen Umſchlagen muß anſchaulich hervortreten.

Vor allem nun muß in der Anſchaulichkeit die vorhin betonte Einheit im komiſchen Umſchlagen hervortreten. Das heißt: das Ernſtgenommenſeinwollende muß ſo ausſehen, daß, indem es nach Ernſt ausſieht, zugleich ebenſofehr ſeine Nichtigkeit für die Anſchauung enthüllt. Scheinwert wie Nichtigkeit, aufgeblähter Anſpruch wie hohler Kern — beides muß ſinnenfällig zu uns ſprechen, und es müſſen dieſelben Züge, Bewegungen, Handlungen oder Worte ſein, durch die uns beide Glieder, das poſitive und das negative, vor die Anſchauung treten. Indem der Anſpruch auf Ernſt ſich unſeren Sinnen oder unſerer Phantaſie anſchaulich darbietet, tut ſich uns eben darin auch die Nichtigkeit dieſes Anſpruches anſchaulich kund. Indem die Züge, Mienen, Bewegungen, Worte eines Mädchens unſchuldig und harmlos berühren, blickt und klingt doch zugleich das Schelmiſche, vielleicht das Durchtriebene heraus. Indem ſich uns eine Unternehmung als wunderſchlau ausgedacht gibt, ſtellt ſie ſich in denſelben anſchaulichen Vorgängen doch als Efelei heraus. Oder: ein Dichter will die Liebe als beglückende, aber törichte Überſchwenglichkeit, als eine hochromantiſche, aber nur allzu ſehr mit Irdiſchem, mit Laune und Zufall behaftete Wallung ſchildern. Da muß er die Liebenden in ſolche Verwicklungen und Schickſale bringen, daß hieran das Hinüberſpielen der überſteigert romantiſchen Leidenſchaft in Wahn und Torheit anſchaulich hervortritt. So iſt es in Shakeſpeares Sommernachtstraum: in dem Wankelmut der Liebenden, in ihrem raſch wechſelnden Sichpaaren tritt deutlich das Ineinander der beiden Seiten hervor. Am draſtiſcheſten aber bringt das Schickſal Titanias, die ſich in den efelsköpfigen Zettel verliebt und für ihn dieſelben verſtiegenen Liebesworte wie für Oberon hat, die Einheit des Anſpruchs auf erhabene Verzücktheit und ſeiner Auflöſung in Torheit zur Anſchauung.

Oder einige Beiſpiele aus der bildenden Kunſt. Auf einem Bilde im Berliner Muſeum von Jan Steen will ein angetrunkener glatzköpfiger Alter einer jungen hübſchen Perſon aufdringlichſt zu Leibe. Die junge Perſon wie die übrigen necken ihn und nehmen ihn nicht ernſt. Das Bild zeigt ebenſofehr das ernſt gemeinte Drauflosgehen des Alten wie das Törichte und Vergebliche ſeiner Attacke.

Die Gier des Alten erſcheint als blinder Lärm, als vergebliche Erhitzung. Oder wenn ich den Geiger und den Leiermann von Oſtade — beide in der Ermitage zu Petersburg — betrachte, ſo ſpielt in den Geſichtszügen gutmütige Fröhlichkeit, die ihre Kehrſeite in dümmlicher Kläglichkeit hat. Oder wenn Oberländer in den Fliegenden Blättern einen wohlhabenden Landwirt unter Begleitung eines treu und gehorſam ihm folgenden Heeres von Ochſen, Schafen, Pferden, Schweinen, Gänſen, Hühnern ſeine Liebeserklärung vor einer treuherzig-erſtaunt dreinblickenden Dirne vorbringen läßt, ſo wird uns geradezu ein ungeheuerliches Zerplatzen eines großartig und feſtlich ſein wollenden Augenblicks vor Augen geführt. Ähnlich iſt es, wenn er zerlumpte Kerle mit Hallunkenphyſiognomien im Gefängnis eine Quadrille tanzen läßt. Hier löſt ſich der Schein zierlichen, ſelbſtgefälligen Anſtandes augenſcheinlich ins Jämmerliche auf. Denkt man ſich in dieſen Beiſpielen das Anſchauliche in Abzug gebracht oder doch verdünnt, ſo läßt damit auch die komiſche Wirkung in hohem Grade nach.

Jean Paul beſonders hebt das Erfordernis der Anſchaulichkeit für das Komiſche hervor. Er nimmt das Anſchauliche geradezu in die Definition des Lächerlichen auf.[1]) Ebenſo legt Viſcher, im Gegenſatze zu Ruge, darauf Gewicht, daß der komiſche Vorgang an die ſinnliche Oberfläche des Gegenſtandes heraustreten muß. Auch ein geleſenes oder gehörtes Witzwort ſtelle ſich die Phantaſie anſchaulich vor.[2]) Auch Hartmann[3]) und viele andere könnten hier genannt werden.

D. Das komiſche Leihen.

Das komiſche Leihen.

16. Einer der eigentümlichſten Seiten am komiſchen Vorgang gilt es jetzt ihre richtige Stelle anzuweiſen. Man begegnet in Viſchers Betrachtungen über das Komiſche überaus häufig dem Ausdrucke „leihen“. Gefühl, Lebensgefühl, Abſicht müſſe dem Komiſchen geliehen, untergeſchoben werden; und zwar ſei „Leichtigkeit des Leihens“ für das Komiſche erforderlich.[4]) Und vor Viſcher ſah ſchon Jean Paul einen „Hauptpunkt“ im Weſen des Lächerlichen darin, daß wir dem komiſchen Gegenſtande unſere Einſicht „leihen“, „unterſchieben“. Er nennt dieſes Leihen „perſonifizierend“ und „anthropomorphotiſch“.[5])

[1]) Jean Paul, Vorſchule der Äſthetik, §§ 26, 28.
[2]) Vischer, Äſthetik, § 154.
[3]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 360 f.
[4]) Vischer, Äſthetik, §§ 157, 158 und oft.
[5]) Jean Paul, Vorſchule der Äſthetik, §§ 28 ff.

Dieſem Vorgang des Leihens nun eben haben wir unſere Aufmerkſamkeit zuzuwenden. Worin beſteht er? Und wie hängt er mit dem Weſen des Komiſchen zuſammen?

Scheinwert und Wertanſpruch: menſchliche Begriffe.

Die komiſche Wirkung knüpft ſich, wie wir wiſſen, ſtets an einen Scheinwert. Ein Scheinwert iſt es, der ſich in ſeiner Selbſtauflöſung anſchaulich darſtellt. Der komiſche Gegenſtand ſieht nach einem Anſpruch aus: in ſeiner Sinnenform drückt ſich der Anſpruch auf einen gewiſſen Wert und zugleich das Nichtige dieſes Anſpruchs aus. Der komiſche Gegenſtand tut ſo, als ob er einen Wert bedeute oder verwirkliche, aber indem er ſich ſo anſtellt, kommt vielmehr das Abgeſchmackte, Törichte, Nichtige dieſes Anſpruchs zum Vorſchein.

So iſt das Komiſche ausnahmslos an ein menſchliches Verhalten des Gegenſtandes geknüpft. Es handelt ſich um den Anſpruch, etwas Wertvolles zu ſein oder zu verwirklichen und um die Selbſtauflöſung dieſes Anſpruchs. Hiermit iſt ein Inhalt bezeichnet, der ſich durchaus innerhalb des Menſchlichen bewegt. Einem Stein, einer Pflanze, auch einem Pferde oder Hunde läßt ſich unmöglich die Bewußtſeinshaltung des Anſprucherhebens zuſchreiben.

Erſte Möglichkeit: der Wertanſpruch ein objektiv wirklicher Sachverhalt.

Fragt man nun, wie der komiſche Gegenſtand dazu kommen kann, durch ſeine Sinnenform Wertanſpruch auszudrücken, ſo liegen offenbar zwei Möglichkeiten vor. Entweder hat der komiſche Gegenſtand Bewußtſein und erhebt mit dieſem ſeinen Bewußtſein den Anſpruch, weiſe, fromm, unſchuldig und dergleichen zu ſein. In dieſem Fall ſpricht ſich in der Sinnenform des Gegenſtandes darum ein Wertanſpruch aus, weil der Gegenſtand mit ſeinem Bewußtſein dieſen Anſpruch ſtellt. Der Einfaltspinſel, der etwas Pfiffiges zu ſagen oder zu tun glaubt, erhebt mit ſeinem Bewußtſein den Anſpruch auf Pfiffigkeit. Wenn daher der Betrachter in die Worte und Bewegungen des dummpfiffigen Bedienten den Anſpruch auf Pfiffigkeit einfühlt, ſo entſpricht dieſer Einfühlung ein objektiv wirklicher Sachverhalt.

Zweite Möglichkeit: der Wertanſpruch kommt in der objektiven Wirklichkeit nicht vor.

Oder aber im komiſchen Gegenſtand findet ein Stellen des Wertanſpruches nicht ſtatt. Es iſt durch die Natur des Gegenſtandes ausgeſchloſſen, daß überhaupt ein Anſpruch geſtellt werden könnte, oder doch daß das Erheben des beſtimmten Anſpruches mit Sicherheit vorausgeſetzt werden könnte. Dabei ſind wieder zwei Fälle möglich. Entweder nämlich fehlt es dem Gegenſtand überhaupt an Bewußtſein. Ein Felſen, ein Weidenbaum, ein Kleid hat kein Bewußtſein. Wenn ſolche Dinge komiſch ausſehen, ſo kann dies nicht auf einem wirklich von ihnen geſtellten Anſpruch beruhen. Oder der komiſche

Gegenſtand hat zwar Bewußtſein; allein das Bewußtſein vollzieht nicht denjenigen Akt des Anſprucherhebens, um den es ſich in dieſem beſtimmten Falle handelt. Jemand wirkt komiſch, weil er einen krummen Haken, eine Kartoffel, eine Erbſe als Naſe im Geſichte trägt. Der krumme Haken, die Kartoffel, die Erbſe ſieht ſo aus, als ob dies eine wirkliche und wahrhafte Naſe bedeuten ſollte. Allein mit Bewußtſein legt der Beſitzer einer ſolchen Naſe dieſen Anſpruch in ſeine Naſe nicht notwendig hinein. Auch wenn er an ſeine Naſe überhaupt nicht denkt, wirkt er mit ihr komiſch. Auch hier alſo entſpricht der Komik nicht notwendig ein wirklich erhobener Anſpruch.

In dieſem Falle wird der Wertanſpruch geliehen.

Wir laſſen uns nun aber durch das Fehlen eines ſolchen objektiven Wertanſpruches nicht im mindeſten abhalten, den Gegenſtand komiſch zu finden. Wo ein ſolcher objektiver Wertanſpruch fehlt, fühlen wir ihn dennoch ein, „leihen“ ihn, unterſchieben ihn dem Gegenſtande. Es kommt nur darauf an, daß in der Sinnenform des Gegenſtandes die Bedingungen für ſolches Leihen eines Wertanſpruches vorliegen.

Das komiſche Leihen: einzugliedern in das äſthetiſche Einfühlen.

Und dieſes leihende Einfühlen hat nichts Beſonderes oder Auffallendes an ſich. Wir tun damit nur, was durchaus in der Richtung des Einfühlens liegt. Das äſthetiſche Verhalten iſt ja ein durch und durch auf Einfühlung geſtimmter Vorgang. Im äſthetiſchen Verhalten ergreifen wir jede an den Gegenſtänden für Einfühlung ſich darbietende Gelegenheit, um ſie ſo vollſtändig und intim wie möglich für Einfühlung auszunützen. Daß wir in den verbogenen, ſchief aufgeſetzten Zylinderhut eines Betrunkenen den Anſpruch auf Würde und Feierlichkeit einfühlen, iſt nicht auffallender, als daß wir eine Tanne als aufwärtsſtrebend, ein Wölkchen als ſelig dahinträumend anſehen. Hier wie dort liegt uneigentliche, ſymboliſche Einfühlung vor. Erſt durch dieſe Eingliederung in das äſthetiſche Einfühlen erhält das komiſche Leihen ſeine richtige Stellung und ſeinen richtigen Sinn. In den Theorien des Komiſchen pflegt das Leihen wie etwas nur dem komiſchen Gebiet merkwürdigerweiſe Eigentümliches, wie ein obdachloſer Begriff behandelt zu werden.

Man denke an die Anmut: hier verhält es ſich ganz ähnlich. Es gibt Fälle, wo die ſanfte ſchöne Seele in dem anmutigen Gegenſtand wirklich lebt und waltet; wie etwa in Grillparzers Hero. In unzähligen anderen Fällen dagegen fühlen wir die ſtille ſchöne Seele ein, ohne daß in dem Gegenſtande auch nur überhaupt eine Spur von Seele lebte; wie etwa, wenn wir vor einer Hügelreihe mit

leicht geſchwungenen Linien ſtehen. Und ebenſo im Erhabenen: hier wird die ins Übermenſchliche ſtrebende Kraft ganz ohne Rückſicht darauf, ob ein ſolches Streben wirklich vorhanden iſt, eingefühlt. Nicht nur Leidenſchaften und Heldentaten ſind erhaben, ſondern auch die Steppe und der Waſſerfall. Wie das Erhabene auf einem Streben ins Übergroße, ſo beruht das Komiſche auf einem nichtigen Wertanſpruch. Anthropomorphiſierende Beſeelung beſteht hier wie dort. Nur tritt dieſe Beſeelung im Komiſchen weit handgreiflicher hervor als auf allen andern Gebieten. Das Uneigentliche, Symboliſche, das anthropomorphiſtiſche Hinzutun ſpringt hier mehr in die Augen als anderwärts. Daher hat ſich auch der Ausdruck „Leihen“ hier beſonders nahe gelegt. An ſich könnte auch hinſichtlich der ſchönen Seele in der Anmut oder hinſichtlich des Emporſtrebens im Erhabenen von „Leihen“ die Rede ſein.

Das Leihen hinſichtlich der Auflöſung des Wertanſpruchs.

17. Bis jetzt hatte ich nur das Erheben des Anſpruches auf Wert im Auge. Die Aufforderung zum Leihen geht aber auch von der Auflöſung dieſes Wertanſpruches ins Nichtige aus. Und zwar hat hier das Leihen einen noch weiteren Umfang. In vielen Fällen liegt nämlich die Sache ſo, daß im komiſchen Gegenſtande zwar das Stellen des Wertanſpruches als wirkliche Bewußtſeinshaltung vorhanden iſt, hingegen von der Auflöſung dieſes Anſpruches das Bewußtſein ſchlechtweg nichts weiß. Wenn, wie ſo oft in Operetten, ein geiler törichter Alter verliebt tut, ſo will er ernſt genommen werden. Das heißt: der Anſpruch auf Wert iſt als Bewußtſeinstatſache in ihm vorhanden. Die Einfühlung iſt hier nicht uneigentlicher, nicht ſymboliſcher, nicht leihender Art. Dagegen bleibt ſeinem Bewußtſein das Zunichtewerden dieſes Anſpruchs gänzlich fern. Nur wenn der komiſche Gegenſtand ein Humoriſt iſt oder doch Launigkeit in ſich hat, dann gehört das Gefühl von der komiſchen Vernichtung des Wertanſpruchs zu dem Bewußtſeinstatbeſtande des komiſchen Gegenſtandes. Was alſo die Auflöſung des Wertanſpruchs betrifft, ſo handelt es ſich hier noch weit öfter um ein „leihendes“ Einfühlen als bei dem Stellen des Wertanſpruches. Es iſt in dieſer Richtung nur dann nicht vorhanden, wenn der komiſche Gegenſtand ein Menſch mit Humor oder Laune iſt: dann vollzieht er die komiſche Auflöſung ſeines Wertanſpruches in ſeinem Bewußtſein. So haben wir hiernach zwei Akte des Leihens auseinanderzuhalten. Es gibt Fälle, wo beide Akte des Leihens vorkommen, und andere, wo nur der zweite Akt ſtattfindet.

Eigentümlichkeit des zweiten Aktes des Leihens.

Dieſer zweite Akt des Leihens unterſcheidet ſich übrigens in einem Punkte weſentlich von dem erſten. Ein Beiſpiel mag dieſen Punkt deutlich machen. Wenn wir über den zerſtreuten Profeſſor lachen, der des ſtrömenden Regens wegen von der ſorglichen Familie, wo er des Abends zu Gaſte war, zum Übernachten eingeladen wird, der aber vorher ſich ſein Nachthemd von Hauſe holt, ſo ſtellen wir uns das Laufen des Profeſſors um ſein Nachthemd nicht ſo vor, als ob der Profeſſor dabei irgend ein Bewußtſein von der Auflöſung der ſcheinbaren Zweckmäßigkeit ſeines Ganges in Torheit gehabt habe. Das Leihen eines ſolchen Wiſſens würde den Eindruck des Komiſchen vielmehr geradezu zerſtören. Was wir in das nächtliche Nachhauſeeilen und Zurücklaufen des Profeſſors leihend hineintragen, beſteht vielmehr darin, daß gleichſam hinter dem Bewußtſein des Profeſſors eine ſolche Auflöſung in nichts ſich vollziehe. Es handelt ſich hier um das Leihen eines Unbewußt-Seeliſchen. Das Leihen des Wertanſpruchs iſt eo ipso immer zugleich das Leihen eines gewiſſen Bewußtſeins. Dagegen ſchließt das Leihen der Auflöſung des Wertanſpruchs keineswegs das Leihen eines bewußten Zuſtandes oder Vorganges notwendig in ſich. Ein zu enger Rock mit viel zu kurzen Ärmeln kann überaus komiſch wirken. Der Rock ſieht einerſeits ſo aus, als ob er ein ordentliches, zweckentſprechendes Kleidungsſtück ſein wollte. Das heißt: wir unterſchieben ihm eine Art Bewußtſein. Anderſeits ſieht der Rock ſo aus, als ob er ein Hohn und Spott auf einen wirklichen Rock, eine Abſurdität von Rock wäre. Wiederum nehmen wir alſo ein Leihen vor. Allein dieſes zweite Leihen beſagt nicht, daß der Rock ſo ausſehe, als ob er ein Bewußtſein von ſeiner eigenen Abſurdität hätte; ſondern im Gegenteil ſieht der Rock ſo aus, als ob das, was er mit Bewußtſein ſein will, ſich hinter dem Rücken ſeines Bewußtſeins ins Abſurde verkehrte. Oder man denke an die Komik des taumelnden Betrunkenen. Sein Schreiten, ſein Greifen will zweckmäßig ſein und verleugnet ſich doch beſtändig in ſeiner Zweckmäßigkeit. Die Bewegungen ſeiner Arme und Beine ſehen uns ſo an, als ob in ihnen die beanſpruchte Zweckmäßigkeit unbewußt-ſeeliſch, hinter dem Rücken dieſes Anſpruchs, in ihr Gegenteil umſchlüge. Ob dem Betrunkenen etwas von der Unzweckmäßigkeit ſeiner Bewegungen in ſein Bewußtſein hineinſchimmert oder nicht: das iſt eine Frage, die für die komiſche Beſeelung völlig gleichgültig iſt.

Viſcher und Jean Paul.

Ich hebe dies um ſo mehr hervor, als ich gerade bei zwei ſo tiefdringenden Äſthetikern des Komiſchen, wie Jean Paul und Friedrich

Viſcher es ſind, eine merkwürdige Verkennung der Natur des Leihens in dieſem Punkte finde. Viſcher ſtellt die Sache ſo dar, als ob wir dem komiſchen Gegenſtand immer ein Wiſſen von ſeiner Torheit und Verkehrtheit, alſo etwas von unſerem Beſſerwiſſen leihen müßten.[1]) Und er folgt hierin Jean Paul. Dieſer knüpft an das Beiſpiel von Sancho Panſa an, „der ſich eine Nacht hindurch über einem ſeichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er voraussetzte, ein Abgrund gaffe unter ihm“.[2]) Ich glaube nicht, daß es mit dem komiſchen Eindruck verträglich iſt, ſich Sancho Panſa, wie Jean Paul dies fordert, als um ſeinen Irrtum wiſſend vorzuſtellen. Vielmehr ſtellen wir uns ihn mit dem bewußten Anſpruch auf die Zweckmäßigkeit ſeines Tuns vor und leihen ihm die hinter ſeinem Bewußtſein ſich vollziehende Auflöſung dieſes Anſpruchs. Der ſchwebende Sancho ſieht uns ſo aus, als ob ſein Anſpruch auf zweckmäßiges Handeln ſich unbewußt mit einem Ruck ins Abſurde auflöſte. Schon Lotze und Lipps haben gegen jene Auffaſſung des Leihens bei Jean Paul Einſprache erhoben.[3])

Zuſammenfaſſung.

Zuſammenfaſſend iſt zu ſagen: das Leihen geht in zwei Akten vor ſich: in dem Leihen des Wertanſpruchs und in dem Leihen der Auflöſung dieſes Anſpruchs. Was geliehen wird, iſt in dem erſten Leihakte ein gewiſſes Bewußtſein; in dem zweiten Leihakte dagegen iſt das Geliehene ein hinter dem Bewußtſein ſich Vollziehendes, ein Unbewußt-Seeliſches. Ich meine natürlich nicht, daß der äſthetiſche Betrachter auf dieſen Unterſchied immer oder auch nur häufig acht hat. Ich will nur ſagen, daß der äſthetiſche Betrachter, falls er auf ſich achten wollte und könnte, in ſeinem leihenden Verfahren dieſen Unterſchied entdecken würde. Des weiteren haben wir geſehen: der erſte Leihakt macht ſich nicht ſo oft nötig wie der zweite. Der komiſche Gegenſtand hat viel häufiger das Bewußtſein ſeines Wertanſpruchs als das Bewußtſein von der komiſchen Auflöſung dieſes Anſpruchs. Und endlich hat ſich uns gezeigt, daß das Leihen nicht als etwas nur auf komiſchem Gebiete Vorkommendes, nur das Komiſche Auszeichnendes behandelt werden darf. Es fällt beim Komiſchen dieſes Leihen nur darum beſonders in die Augen, weil hier der eingefühlte Inhalt

[1]) Vischer, Über das Erhabene und das Komiſche, S. 181 ff.; Äſthetik, §§ 175 f., 178; Das Schöne und die Kunſt, S. 185 f.

[2]) Jean Paul, Vorſchule der Äſthetik, § 28.

[3]) Lotze, Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland, S. 345 f. Lipps, Komik und Humor, S. 60 f.

von beſonders eigenartiger Beſtimmtheit iſt und darum die durch die Einfühlung herbeigeführte Anthropomorphiſierung des Gegenſtandes beſonders leicht bemerkt wird. Das Leihen darf daher auch nur in dieſem ganz eingeſchränkten Sinne als Beleg für die hervorſtechende Subjektivität des Komiſchen angeführt werden. Anderes — wie beſonders die Wichtigkeit, die jenem Überlegenheitsgefühl des Betrachters zukommt (vgl. S. 360 ff.) und das zu neuen Entwicklungsſtufen hintreibende ſpielende Bewußtſein im komiſchen Gegenſtande (vgl. S. 346) — fällt hierfür weit mehr in die Wagſchale.

Die komiſche Auflöſung: ſtets Selbſtauflöſung.

Die Auflöſung des Scheinwertes gibt noch zu folgender Bemerkung Anlaß. Ich habe mich oft reflexiver Ausdrücke bedient: der Scheinwert löſt ſich auf, enthüllt ſich. In der Tat handelt es ſich dabei um eine Selbſtauflöſung. Der Scheinwert wird durch die ihm innewohnende Nichtigkeit zur Auflöſung gebracht; nicht alſo durch eine fremde Macht, ſondern durch das Nichts, das die Kehrſeite ſeiner eigenen Oberfläche, der Kern ſeines aufgeblähten Weſens iſt. So enthalten denn auch die Wörter „Umſchlagen“, „Zerplatzen“ und ähnliche dies in ſich, daß es ſich hierbei um einen aus dem eigenen Weſen des Scheinwertes oder Wertanſpruchs hervorgehenden Vorgang handelt. Wenn ich daher im folgenden bald von komiſcher Auflöſung, bald von komiſcher Selbſtauflöſung rede, ſo liegt hierin kein Widerſpruch. Das eine Mal erſcheint es durch den Zuſammenhang geboten, das Hervorgehen der Auflöſung aus der eigenen Natur des Scheinwertes zu betonen, ein anderes Mal nicht. In Wahrheit iſt aber die komiſche Auflöſung immer Selbſtauflöſung. Sie iſt dies auch dort, wo ein Scheinwert durch einen Anlaß von außen her, durch eine von außen herantretende Urſache zu komiſcher Auflöſung gebracht wird (wie wenn beiſpielsweiſe ein Großſprecher von jemandem in ſeinen Aufſchneidereien entlarvt wird). Trotz des Hinzutretens von äußeren Anläſſen und Urſachen liegt doch in der komiſchen Auflöſung die Sache immer ſo, daß mit dieſer — wenn auch durch äußere Anläſſe oder Urſachen herbeigeführten — Auflöſung nur das ſich vollzieht, was durch die Natur des fraglichen Scheinwertes gefordert iſt.

E. Spannung und Erleichterung im Komiſchen.

Drei Faktoren im Gefühl des Komiſchen.

18. Wir haben uns jetzt nochmals dem ſubjektiven Eindruck des Komiſchen zuzuwenden. Dieſer ſetzt ſich aus drei Beſtandteilen zuſammen: aus dem Gefühl der Spannung, dem der Erleichterung und dem Gefühl der ſpielenden Überlegenheit. Dieſes letzte Element

wurde bereits ins richtige Licht geſetzt. Das Spannungs- und das Erleichterungsgefühl dagegen ſind aus den bisherigen Betrachtungen noch nicht genügend hervorgetreten. Erſt jetzt, nachdem der Begriff des Scheinwertes und des Wertanſpruches in den komiſchen Umſchlag aufgenommen und das Zugleichſein beider Seiten gehörig hervorgehoben iſt, können dieſe beiden Gefühle ihre rechte Beleuchtung erhalten.

Das komiſche Spannungsgefühl.

Der komiſche Vorgang beginnt damit, daß uns etwas, das wie ein Wert ausſieht, gegenübertritt. Unſer Intereſſe iſt einer Erſcheinung zugewandt, die ſich uns mit dem Gewicht eines gewiſſen Wertanſpruchs gibt. Dementſprechend findet in uns eine emporſtrebende, anſchwellende Gefühlsbewegung ſtatt. Wir richten uns mit Erwartung auf den Wertanſpruch, wir ſind geſpannt, was aus ihm wird, was dahinter ſteckt. Der pſychologiſche Sachverhalt beſteht alſo darin, daß ſich uns ein Vorſtellungsinhalt (ſei es in der Wahrnehmung, ſei es in der Phantaſie) mit der Betonung eines Wertanſpruches darbietet, und daß ſich unſeres Innenlebens eine erwartungsvolle Bewegung nach dieſem Vorſtellungsinhalte hin bemächtigt. Ich will dieſe Bewegung kurz als Spannungsgefühl bezeichnen.

Der Luftcharakter des Spannungsgefühles.

Dieſem Spannungsgefühl iſt der Luftcharakter weſentlich. Ich leugne nicht, daß die komiſche Spannung zuweilen auch Unluſt enthalten könne. Es gibt Fälle, wo ſich mit dieſer Spannung das Gefühl der Ungewißheit, vielleicht gar der Bangigkeit verbindet. Es kann uns in der komiſchen Spannung die Vorſtellung aufblitzen, ob nicht am Ende aus der Auflöſung des Wertanſpruches eine ſchlimme Schädigung für die komiſche Perſon oder auch für uns erwachſen könne. Allein derlei gehört nicht notwendig zum Weſen des Komiſchen. Dagegen iſt mit dem Weſen des Komiſchen notwendig gegeben, daß die Spannung als eine luſtvolle Belebung und Steigerung unſeres Selbſtgefühles geſpürt wird.

Das komiſche Erleichterungsgefühl.

Zugleich aber mit dieſem Spannungsgefühl erleben wir den nicht ernſt zu nehmenden Charakter des Scheinwertes, die Unterhöhlung des Wertanſpruches, das Zuſammenſinken der Spannung. Die emporſtrebende Tendenz in unſerem Selbſtgefühle ſinkt gleichſam ins Leere zuſammen. So fühlen wir eine Erleichterung, Entlaſtung, Befreiung. Die Spannung wird, indem ſie da iſt, zugleich als hinſchwindend geſpürt. Wir fühlen uns im Spannungsanlauf und zugleich von der Spannung entlaſtet, wir fühlen uns in aufſtrebender, anſchwellender und zugleich in dahinſinkender Bewegung. Spannungs- und Er-

leichterungsgefühl ſind die zwei Seiten desſelben einen Erlebniſſes in unſerem Selbſtgefühl. So ſtoßen wir von der ſubjektiven Seite aus wiederum auf das Zugleichſein der beiden Glieder im Komiſchen.

Warum hier von Erleichterung die Rede ſein darf.

Haben wir dann aber auch ein Recht, das Gefühl von dem Zuſammenſinken der komiſchen Erwartung als Erleichterung zu bezeichnen? Sehr oft empfinden wir das Schwinden einer Erwartung als Enttäuſchung, als Ernüchterung, alſo als unluſtvoll. Dieſer Fall iſt hier ausgeſchloſſen. Denn der ſich auflöſende Wert gibt ſich uns ja als Scheinwert zu fühlen. Wir ſind alſo, indem wir ihn ſich auflöſen ſehen, von dem Bewußtſein erfüllt, daß ihm mit dieſer Auflöſung recht geſchehe, daß er ſein verdientes Schickſal erfahre. Es iſt kein echter, ſondern ein nichtiger Wertanſpruch, den wir zerrinnen ſehen. Daher erfahren wir das Zuſammenſinken der komiſchen Spannung als Erleichterung, als Befreiung. So iſt alſo auch dieſe zweite Seite an dem komiſchen Gefühlsvorgang durchaus luſtvoller Art. Das Freiwerden von der Spannung iſt zugleich Erheiterung.[1])

So ſind alſo alle an dem Komiſchen weſenhaft beteiligten Gefühle luſtvoller Art. Denn auch das Überlegenheitsgefühl lebt, wie wir ſahen, durchaus im Elemente der Heiterkeit. Auf dieſe Weiſe entſpricht dem Komiſchen, wenn man ſeine weſenhafte Natur ins Auge faßt, ein durchaus luſtvolles Geſamtgefühl.

Viele Arten des Komiſchen ſind von aller Unluſt frei.

Damit iſt keineswegs in Abrede geſtellt, daß manche Arten des Komiſchen mit erheblicher, ja ſtarker Unluſt verbunden ſind. Das Groteske, das Satiriſche, der ſentimentale, noch mehr der gallige Humor zeigen dies aufs deutlichſte. Von verſchiedenen Seiten aus ſonach kann, wie ſchon dieſe bloßen Erwähnungen dartun, Unluſt in das Gefühl des Komiſchen eindringen. Aber weſentliches Erfordernis iſt dieſe Unluſtzutat keineswegs. Andere Arten des Komiſchen — man denke an die Späße und Witze in einem luſtigen Schwank — ſind von aller Unluſtzumiſchung frei. Wenn mir etwa jemand von Sereniſſimus erzählt: er habe einem zu lebenslänglichem Zuchthaus Verurteilten zehn Jahre der Strafe in Gnaden erlaſſen; oder wenn der weggehende Batilio im Barbier von Sevilla, mit der brennenden Kerze ins Zimmer zurückkehrend, ſagt: ich habe mir die Treppe hinabgeleuchtet: ſo wüßte ich mit ſchärfſter Aufmerkſamkeit nichts von Un-

[1]) Lipps hat das Verhältnis von Spannung und Erleichterung vor allem durch Einführung des Begriffes der „pſychiſchen Kraft“ zu vertiefen unternommen und den Schwerpunkt ſeiner Pſychologie der Komik hierhinein verlegt (Komik und Humor, S. 113—142).

luſt in mir zu entdecken. Und erregen nicht etwa Franziska und der Wachtmeiſter Werner in Minna von Barnhelm reines Vergnügen? Es ſteht in dieſer Hinſicht mit dem Komiſchen ähnlich wie mit dem Erhabenen: auch das, was im Erhabenen allgemein und weſentlich iſt, führt nichts von Unluſt mit ſich; dagegen ſind gewiſſe Arten des Erhabenen ſogar ſehr ſtark mit Unluſt verſetzt. So ſind auch an dem Komiſchen Unluſtgefühle keineswegs notwendig beteiligt. Dem Komiſchen an ſich entſpricht ein rein luſtvoller Vorgang. Nur gewiſſe und zum Teil höchſt wichtige Arten des Komiſchen führen ſtarke Unluſtzuſätze mit ſich.

Lipps. Über die Beteiligung der Unluſt am Komiſchen herrſchen viel unzutreffende Anſichten. Auch Lipps nimmt in allem Komiſchen ein Luſt- und ein Unluſtmoment an. Alles Komiſche enthalte eine Enttäuſchung meiner Erwartung. „Und Enttäuſchung iſt an ſich allemal Grund der Unluſt.“ Hierauf iſt zu erwidern: was im Komiſchen ſich auflöſt, iſt der Anſpruch auf einen Scheinwert; die Auflöſung wird daher, worauf ich ſchon vorhin hinwies, von vornherein als berechtigt, als verdient, als ordnungsgemäß, daher als luſtvoll gefühlt. Von „Enttäuſchung“ zu reden ſcheint mir daher irreleitend zu ſein. Übrigens nähert ſich Lipps weiterhin ſelbſt dem wahren Sachverhalte, indem er anerkennt, daß in manchen Fällen ſich das Unluſtmoment derart dem Luſtmoment unterordnet, daß „es gar nicht verſpürbar iſt“ und reine Beluſtigung eintritt.[1]) Weiter entfernt ſich Hartmann von dem Richtigen: nach ſeiner Anſicht iſt der Anfang des komiſchen Verlaufes, das Spannungsgefühl, „entſchieden unangenehm“, die Auflöſung dieſes Gefühls von einer Miſchung aus Luſt und Unluſt begleitet, worauf dann erſt reine Luſt folgt.[2])

Hecker. Ganz in das Reich der Fabelei fällt Heckers Theorie: hiernach ſoll das Gefühl der Komik in einem „ſchnellen Hin- und Herſchwanken zwiſchen Luſt und Unluſt“, in einem „beſchleunigten Wettſtreit der

[1]) Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 577. In ſeiner früheren Schrift „Komik und Humor“ hat Lipps die Sache etwas anders angeſehen. Dort erklärt er es für unzuläſſig, auf das Gefühl der Komik die Bezeichnungen Luſt und Unluſt anzuwenden. Das Gefühl der Komik ſei ein eigenartiges Gefühl neben Luſt und neben Unluſt (S. 116 f.). Doch paßt er ſich auch hier vielfach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch an und redet von Luſt und Unluſt im Gefühle des Komiſchen. So heißt es denn auch hier (S. 154), daß die „Enttäuſchung“ in der Komik nicht immer von einem merkbaren Unluſtgefühl begleitet ſei.

[2]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 330 f.

Gefühle“ beſtehen.[1]) Dieſe Lehre vom „Gefühlswettſtreit“ hat ſchon Lipps als ein pſychologiſches Unding erwieſen.[2])

Die Einheit von Spannungs- und Erleichterungsgefühl.

In der gegebenen Darlegung dürfte das behauptete Zugleichſein von Spannungs- und Erleichterungsgefühl den meiſten Anſtoß beim Leſer erregen. Ich komme daher nochmals auf dieſen Punkt zurück. Man muß ſich vor Augen halten: die mit einem Wertanſpruch auftretende Erſcheinung beginnt erſt von dem Augenblick an komiſch zu wirken, wo der Wert für uns das Ausſehen eines Scheinwertes gewinnt, wo ſich uns ſeine Nichtigkeit zu verraten anfängt. Pſychologiſch ausgedrückt: der Eindruck wird erſt von dem Augenblicke an komiſch, wo unſer Hingeſpanntſein auf den Wert untergraben zu werden anfängt, wo das Spannungsgefühl ſich mit Löſungsgefühl paart. Der komiſche Eindruck hängt ſeinem innerſten Weſen nach daran, daß unſer Selbſt ſich zugleich geſpannt und gelöſt fühlt. Wäre es unmöglich, daß wir beide Tendenzen zugleich erleben, ſo gäbe es keinen komiſchen Eindruck. Und noch eines hat man zu bedenken: ſobald die Nichtigkeit des Gegenſtandes hindurchblitzt, verſchärft ſich uns ſein Gewichtigſeinwollen, ſein Großartigkeitsgetue, ſeine Aufgeblähtheit, kurz ſein Scheinwert. Das heißt pſychologiſch geſprochen: das Erleichterungsgefühl wirkt verſchärfend auf das Spannungsgefühl zurück. Man ſieht, welch eine innige Einheit die Paarung dieſer beiden Gefühle bildet.

Plötzlichkeit: ein notwendiges Merkmal nur für die derbe Komik.

19. Mancher Leſer wird vielleicht unter den allgemeinen Grundzügen des Komiſchen auch die Plötzlichkeit im Auftreten des Kontraſtes erwartet haben. In der Tat findet man bei den meiſten Theoretikern des Komiſchen das Plötzliche in die Weſensbeſtimmung des Komiſchen ausdrücklich aufgenommen. So iſt es bei Kant und Schopenhauer, bei Viſcher und Zeiſing, bei Hartmann und Groos.[3])

Ohne Zweifel iſt Plötzlichkeit im Auftauchen des Nichternſtnehmens oder der Auflöſung des Wertanſpruchs für die derbe Komik (wir werden im nächſten Kapitel dieſen Begriff zu erörtern haben) ein unbedingtes Erfordernis. Wenn ich ein gezeichnetes Geſicht

[1]) Ewald Hecker, Phyſiologie und Pſychologie des Lachens und des Komiſchen. Berlin 1873. S. 80 f.

[2]) Lipps, Komik und Humor, S. 2—14.

[3]) Viſcher, Äſthetik § 173: der Zuſammenſtoß im Komiſchen erſcheint als Aufblitzen einer Helle. Zeiſing, Äſthetiſche Forſchungen §§ 284 ff.: er redet von Chok und Gegenchok. Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 330. Groos, Einleitung in die Äſthetik, S. 399 ff.

zunächſt für ernſt nehme, dann mir aber allmählich die leiſe Ahnung aufdämmert, es könnte dies eine Karikatur ſein, ſo iſt der Zweck der Komik verfehlt. Zur Karikatur gehört, daß die Zeichnung beiſpielsweiſe das Ausſehen des wirklichen Bülow hat und zugleich mit einem Schlage wie ein abſurder Bülow ausſieht.

Für die feine Komik gilt das Merkmal des Plötzlichen nicht.

Ganz anders hingegen verhält es ſich hiermit im Komiſchen der feinen Art. Ein leiſe durchſchimmernder ſchelmiſcher Sinn wirkt nicht im entfernteſten durch plötzliches Hervorplatzen, ſondern wenn mir aus Worten, Mienen, Blicken eines Mädchens langſam und allmählich ein ſchelmiſcher Hintergrund hervorguckt, ſo liegt darin nicht im mindeſten eine Schädigung der komiſchen Wirkung des Schelmiſchen. Ebenſo iſt, wenn ein Dichter mit feinem Lächeln über ſeinen Geſtalten zu ſchweben ſcheint, von einem plötzlichen Hervortreten des Nichternſtnehmens keine Rede. Wir leſen etwa Arioſts Erzählung von Bradamantens Abenteuern oder Eichendorffs Leben eines Taugenichts oder etwa Heyſes Novelle „Anfang und Ende“: hier kann ſich uns beim Leſen das ſpielende, in Frage ſtellende Lächeln des Dichters in eben nur merklicher Weiſe fühlbar machen, und doch iſt die eigenartige komiſche Wirkung, die der Dichter erreichen wollte, vollkommen erreicht. Das Plötzliche alſo darf nicht in die Weſensbeſtimmung des Komiſchen aufgenommen werden.

Der Ausdruck „Umſchlagen“.

Man könnte mir erwidern, daß ich doch ſo oft von Umſchlagen, Umſpringen, Zerplatzen und dergleichen geſprochen habe, und daß hierin doch das Merkmal des Plötzlichen liege. Dieſem Einwand muß das Eingeſtändnis folgen, daß die genannten Ausdrücke in der Tat das Merkmal des Plötzlichen nahelegen. Und ich habe dieſe Ausdrücke eben darum mit Vorliebe gewählt, weil dort, wo die Wandlung den Charakter des Gänzlichen und Jähen hat, die Auflöſung von Ernſt in Nichternſt, von Wertanſpruch in Nichtigkeit beſonders deutlich und überzeugend hervortritt.

Die komiſche Auflöſung mit dem Charakter des nur Angedeuteten.

Worauf es ankommt, iſt jedoch nur das Sichenthüllen von Ernſt in Nichternſt, das Sichauflöſen eines Wertanſpruchs in Nichtigkeit. Darin liegt nicht notwendig die Plötzlichkeit der Wandlung. Das Sichenthüllen, Sichauflöſen, Sichzerſetzen, Zergehen kann vielmehr auch die Form des nur Beginnenden, nur Angedeuteten, nur Durchſcheinenden haben. Es iſt möglich, daß der Nichternſt nur hervorſchimmert, daß das Nichtige nur in der Weiſe des Infrageſtellens, des Bezweifelns hervorblickt. Unerläßlich iſt nur die Richtung auf das Zunichtewerden, nur die Anbahnung auf das Nichts hin. Die Auf-

löſung in Nichts muß nur in den Geſichtskreis des Betrachters als etwas in Vollziehung Begriffenes fallen. Dagegen iſt nicht gefordert, daß das gänzliche Nichts grell und jäh herausplatze. Es iſt ebenſowohl möglich, daß die Auflöſung ſich von leiſen Anfängen immer mehr ſteigert. Die Luſtſpiele bieten hierfür auf Schritt und Tritt Belege. Und es iſt auch möglich, daß es überhaupt nur zu zarten Anſätzen von Auflöſung kommt. Man mag ſich etwa an die Art, wie Gottfried Keller Frau Amrain behandelt, erinnern.

Es iſt nicht meine Abſicht, dieſe Unterſchiede an dieſer Stelle genauer zu verfolgen. Dies wird im nächſten Abſchnitt geſchehen. Worauf es mir ankam, war nur, das Mißverſtändnis zu verhindern, als ob das Zugleichſein von Ernſt- und Nichternſtnehmen, von Wertanſpruch und Nichtigkeit notwendig die Plötzlichkeit, das iſt: das übergangslos, mit einem Male geſchehende Eintreten gänzlicher Vernichtung in ſich ſchließe.

Abhängigkeit der komiſchen Wirkung von der Entwicklungs- und Bildungsſtufe

20. Noch iſt auf eine Folgeerſcheinung aus dem dargelegten Weſen des Komiſchen mit wenigen Worten einzugehen. Mit Recht wird von den Äſthetikern des Komiſchen auf die Abhängigkeit der komiſchen Wirkung von der Entwicklungs- und Bildungsſtufe des einzelnen und ganzer Völker hingewieſen. Hartmann ſagt: die Grenze, „wo der Spaß aufhört“, ſei je nach dem Grade der Feinfühligkeit des Zuſchauers äußerſt verſchiebbar; ein rohes Publikum könne über Mißhandlungen lachen, die bei dem Gebildeten nur Mitleid und Empörung hervorrufen; ja auch ein und derſelbe Zuſchauer könne je nach ſeiner Verfaſſung und augenblicklichen Stimmung denſelben Vorgang bald bedauernswert, bald komiſch finden.[1]) Groos bringt ein vortreffliches Beiſpiel. „Wenn ein armſeliger kleiner Junge zum Metzger kommt und in aller Unſchuld ausrichtet: Um zehn Pfennig a Hundsfutter — aber net ſo fett wie's letzte — weil n' Vatern drauf ſo ſchlecht wor'n is! — ſo kann man je nach der augenblicklichen Stimmung über die Torheit des Knaben lachen oder über das Elend, das ſeine Worte enthüllen, tiefen Schmerz empfinden.“[2]) Wir vermögen bei weitem nicht mehr über alles zu lachen, was von Ariſtophanes, Rabelais, Boccaccio, Hans Sachs, ja ſelbſt von Shakeſpeare als komiſch in der richtigen Annahme dargeboten wurde, daß das damalige Publikum darüber lachen werde. Wie oft ertönt nicht im Theater von der oberſten Galerie Lachen, während Parkett und erſter Rang ſich ſchweigend

[1]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 325 f.

[2]) Groos, Einleitung in die Äſthetik, S. 377.

verhalten, weil ſie vielmehr das Traurige aus der dargeſtellten Szene herausfühlen.

Begründung dieſer Abhängigkeit aus der Natur des Komiſchen.

Dieſe Abhängigkeit der komiſchen Wirkung von der Verſtandesentwicklung, der ſittlichen Bildung, der Gemütsveredlung, von der Feinheit des Empfindens und Fühlens überhaupt ergibt ſich mit leicht einzuſehender Notwendigkeit aus der dargelegten Natur des Komiſchen. Zum komiſchen Eindruck gehört das Überlegenheitsgefühl. Das Überlegenheitsgefühl aber wieder kommt nur unter der Vorausſetzung zuſtande, daß der Übergang des Wertanſpruchs ins Nichtige den äſthetiſchen Betrachter nicht zu Mitleid, Ärger, ſchwerer Enttäuſchung, kurz zu ſtofflichen Affekten ſtimmt. Es kommt alſo darauf an, ob der äſthetiſche Betrachter den Umſchlag ins Nichtige auf ſich wirken laſſen kann, ohne dabei von Mitleid, Verdruß, Empörung oder von einem anderen ſtofflichen Affekt ergriffen zu werden. Hiermit iſt die Abhängigkeit des komiſchen Eindrucks von der Empfindungs-, Gemüts-, Willens-, Verſtandesſtufe des Betrachters ausgeſprochen. Der rohe und rauhe Sohn der Natur wird auch dort, wo es nicht nur Püffe, ſondern auch Wunden ſetzt, von ſtofflichen Affekten frei bleiben, die ſeinen Genuß am Komiſchen ſtören könnten, während das verzärtelte Kind der Überkultur vielleicht ſchon einer harmloſen Prügelei kaum mehr etwas Komiſches abgewinnen kann. Ein Menſch mit geringer ſittlicher Bildung ſetzt ſich über die Gefahr, die irgend ein grober Spaß für die ſittliche Entwicklung deſſen, gegen den der Spaß gerichtet iſt, haben könnte, mit Leichtigkeit hinweg und lacht aus vollem Halſe, wogegen ſich der ſittlich Verfeinerte mit Abſcheu davon abwendet. Ebenſo kann in derartigen Fällen Mangel an Einſicht zum komiſchen Genuſſe befähigen: das Nachdenken des Zuſchauers reicht nicht ſoweit, um die ſittliche Schädigung, die aus dem Spaſſe entſpringt, einzuſehen.

Nur hinweiſen wollte ich auf dieſe weitreichende Abhängigkeit. Es iſt damit ein Fragengebiet bezeichnet, das zu einer faſt endloſen Fülle intereſſanter Ausführungen und Bemerkungen Anlaß gäbe. Doch gehört dies mehr in eine Sonderarbeit über das Komiſche als in eine allgemeine Äſthetik.

F. Kritiſche Bemerkungen.

Ungehörige Verallgemeinerungen.

21. Mich mit den verſchiedenen Theorien vom Komiſchen auseinanderzuſetzen, kann, ſo intereſſant und lehrreich auch dieſes Unternehmen wäre, nicht im entfernteſten meine Abſicht ſein. Nur einige kritiſche Bemerkungen mögen hier folgen.

Soviel ich ſehe, werden die Theorien vom Komiſchen gewöhnlich nur durch Betrachtung beſtimmter Arten des Komiſchen, ſtatt auf Grundlage des Geſamtgebietes des Komiſchen gewonnen. Mit Vorliebe werden die Erſcheinungen der derben Komik und der Witz als Grundlage für die Theorie vom Komiſchen verwertet. So kommt es, daß Beſtimmungen in den Begriff des Komiſchen aufgenommen werden, die beiſpielsweiſe von dem Komiſchen der feinen, lächelnden Art oder von dem Humor nicht gelten. Dies hat ſich uns ſchon an dem Merkmal des Plötzlichen gezeigt.

Die Anſicht von der zeitlichen Dreigliedrigkeit des ſubjektiven komiſchen Verlaufs

Hierher gehört auch die von ſo vielen Äſthetikern beſchriebene zeitliche Dreigliedrigkeit des ſubjektiven komiſchen Verlaufes. Groos beiſpielsweiſe behandelt es als eine allbekannte und endgültig feſtgeſtellte Tatſache, daß der dem Komiſchen entſprechende ſeeliſche Vorgang in drei Abſchnitten verlaufe: der erſte Abſchnitt beſtehe in der von der Verkehrtheit bewirkten Verblüffung, der zweite dauere von der Verblüffung bis zur Erkenntnis der Verkehrtheit, der dritte trete mit der komiſchen Erheiterung ein.[1]) Ich möchte wiſſen, wie man eine ſolche Aufeinanderfolge etwa dort, wo es ſich um eine zwiſchen Ernſt und Scherz ſchwebende Weiſe des dichteriſchen Charakteriſierens von Perſonen handelt, finden will. Oder man denke an eine wohlgelungene Karikatur: nicht im entfernteſten legt ſich hier das komiſche Verhalten in jene drei Abſchnitte auseinander; ſondern augenblicklich iſt die volle komiſche Wirkung da. Was zu jener Lehre von dem Dreiſchritt Anlaß gegeben hat, das ſind Poſſen und Schwänke, Witze und Anekdoten. Aber auch hinſichtlich dieſer Arten des Komiſchen müßte jene Lehre geändert werden. Denn in ihr wird die für das Verſtändnis des Komiſchen grundlegende Tatſache überſehen, daß allem Komiſchen das Zugleichſein von Spannung und Auflöſung gemeinſam iſt. Es müßte alſo jener Dreiſchritt, wenn er auch nur für gewiſſe Arten des Komiſchen gelten ſoll, anders beſchrieben werden. Der zeitliche Verlauf kann ſich nur als eine Verſchiebung in dem Verhältnis der beiden zugleich vorhandenen Seiten darſtellen.

[1]) Karl Groos, Einleitung in die Äſthetik, S. 399 ff. Beſonders geiſtreich hat Zeising (an den ſich Groos eng angeſchloſſen hat dieſen Dreiſchritt charakteriſiert (Äſthetiſche Forſchungen, S. 283 ff.), wie denn überhaupt die Behandlung des Komiſchen eine der ſtärkſten und erfreulichſten Seiten an Zeilings Äſthetik iſt. Ebenſo nimmt Hartmann drei „allerdings blitzſchnell aufeinander folgende Perioden“ des komiſchen Vorganges an (Philoſophie des Schönen, S. 329 ff.).

Verblüffung und Erleuchtung.

Beſonders deutlich erkennt man den Urſprung aus dem begrenzten Gebiet des Derbkomiſchen an der Anwendung der Bezeichnungen „Verblüffung“ und „Erleuchtung“ auf den komiſchen Verlauf in ſeiner Allgemeinheit. So iſt es bei Zeiſing, Hartmann, Groos, Lipps und anderen. Es iſt zutreffend, dort wo es ſich etwa um grobe Situationskomik, um Witz und Spaß handelt, dieſe Bezeichnungen zu gebrauchen. Allein für die feineren Arten der Komik paſſen dieſe Bezeichnungen ganz und gar nicht. In Scribes Luſtſpiel „Frauenkampf“ führen die royaliſtiſche Gräfin von Autreval und der verfolgte Bonapartiſt Flavigneul, deſſen Leben wegen einer Verſchwörung in Gefahr iſt, und der im Hauſe der Gräfin als Bedienter verkleidet weilt, ein feines geiſtreiches Intrigenſpiel gegen den Präfekten Baron Montrichard, der Flavigneul in die Hände bekommen will, und dieſer ſeinerſeits gegen jene; dazu kommt dann noch die ſpielende Intrige der Gräfin gegen ihre Nichte Leonie. Dieſe Perſonen behandeln einander in ſchwebender Mitte zwiſchen Ernſt und Nichternſt, und auch der Dichter läßt in der Art, wie er ſeine Geſtalten behandelt, Ernſt und Nichternſt durcheinanderſpielen. Indem wir dieſes ſpielende Verhalten der Perſonen zueinander und des Dichters zu den Perſonen auf uns wirken laſſen, geht in uns nichts von Verblüffung und Erleuchtung vor; zu ſolchen ſtarken, draſtiſchen Kontraſtierungen kommt es in uns nicht; und dennoch liegt volle komiſche Wirkung, nur eben feiner Art, vor. Daneben gibt es in dieſem Luſtſpiel freilich auch komiſche Zuſpitzungen mit draſtiſchen Selbſtauflöſungen. Dieſen Szenen von derberer Komik gegenüber darf von Verblüffung und Erleuchtung die Rede ſein. Oder ich ſtehe vor dem Bilde Watteaus, das die Einſchiffung auf die Liebesinſel darſtellt: aus den Liebespaaren, ihrem Tun und Gebaren, aus den umgaukelnden Amoretten ſpricht die Liebe als heiteres Spiel, als ſüßer Scherz zu uns. Nicht grobe Komik freilich, aber ein zarter luſtſpielartiger Hauch, eine Miſchung von Schwärmerei und Neckerei liegt über dem Bilde. Einem ſolchen Bilde gegenüber von Verblüffung und Erleuchtung reden zu wollen, wäre ſo unpaſſend wie möglich. Hier ſpielen ſich viel leiſer abgetönte, viel unentſchiedenere Vorgänge in uns ab.

Auch die Anſicht, daß zum Gefühl des Komiſchen weſentlich Unluſt gehöre, hängt damit zuſammen, daß gewiſſe Arten des Komiſchen bei Gewinnung der Theorie des Komiſchen unberückſichtigt bleiben. Davon war ſchon in Nummer 18 die Rede.

Verkennung der Bedeutung des Wertanſpruchs.

Ein anderer durchgreifender Mangel der Theorien vom Komiſchen liegt darin, daß der komiſche Kontraſt nicht in ſeinem Kerne ergriffen und bezeichnet wird. Das freilich findet ſich in den meiſten Theorien des Komiſchen hervorgehoben, daß ſich das Komiſche um einen Kontraſt dreht. Allein daß dieſer Kontraſt zu ſeinem Kerne den Begriff des Scheinwertes, des nichtigen Wertanſpruches hat, und daß daher das Komiſche ſeinem Weſen nach anthropomorphiſcher Art iſt, wird von den meiſten Theorien teils verkannt, teils doch nicht in den Mittelpunkt geſtellt. Und doch bleibt die Theorie des Komiſchen ſtumpf und blind, wenn ihr die Zuſpitzung auf den Wertanſpruch, Scheinwert und auf die ganze anthropomorphiſche Seele des Komiſchen fehlt. Auch wird erſt durch dieſe Zuſpitzung dem Intellektualismus in der Auffaſſung von dem ſubjektiven Eindruck des Komiſchen ein Riegel vorgeſchoben. Allem gegenüber, was Wert und Wertanſpruch iſt, macht ſich naturgemäß die Aufforderung geltend, ſich gefühlsmäßig zu verhalten. Daher ſtellt ſich dort, wo Wertanſpruch und Scheinwert als Mittelpunkt des Komiſchen verkannt wird, leicht die Neigung ein, den Betrachter des Komiſchen weſentlich nur mit Vorſtellungsbewegungen antworten zu laſſen (wie dies S. 359 f. an Beiſpielen dargetan wurde).

Beiſpiele dieſer Verkennung.

Jener Mittelpunkt des komiſchen Kontraſtes wird beiſpielsweiſe von Viſcher verkannt, wenn er das Weſen des Komiſchen in ein Umſchlagen des Erhabenen ins Unendlich-Kleine ſetzt. Desgleichen von Jean Paul, wenn er das Komiſche als eine unendliche Ungereimtheit, als einen unendlichen Unverſtand auffaßt. Ebenſo iſt, wenn Hartmann das Komiſche als die Selbſt-reductio-ad-abſurdum des fahrläſſig verſchuldeten Unlogiſchen definiert und ſo alles Komiſche auf einen Irrtum gründet,[1]) oder wenn Kraepelin das Komiſche in der mißlingenden begrifflichen Vereinigung von Vorſtellungen findet, die in „intellektuellem Kontraſte“ ſtehen,[2]) von jenem Kern des komiſchen Kontraſtes auch nicht eine Spur in das Weſen des Komiſchen aufgenommen.

Mit den angeführten Auffaſſungen iſt überall etwas Richtiges geſagt; allein es fehlt das eigentlich Treffende. Wenn man beiſpielsweiſe eine ſolche Abhandlung wie die von Kraepelin lieſt, ſo hat man das peinliche Gefühl, daß ſich eine gewiſſe Annäherung an die zu erklärende Sache mit einem gänzlichen Danebengreifen verbindet.

[1]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 322 ff., 352 ff.

[2]) Emil Kraepelin, Zur Pſychologie des Komiſchen. In Wundts „Philoſophiſchen Studien“, Bd. 2 (1885), S. 132 ff.

Dabei iſt es merkwürdig, daß viele von den Äſthetikern, die den Wertanſpruch und Scheinwert nicht in den Begriff des Komiſchen aufnehmen, im Laufe ihrer Betrachtungen doch auf dieſe Seite des Komiſchen in bejahendem Sinne zu ſprechen kommen. Allein ſie bemerken nicht, was ſie, indem ſie hiervon ſprechen, in der Hand haben. Und ſo laſſen ſie ſich den Schlüſſel für das Komiſche wieder entgleiten. Bei Viſcher beiſpielsweiſe ſpielt das Erheben eines Wertanſpruches an überaus vielen Stellen in ſeine Lehre vom Komiſchen herein; aber der Weſensbeſtimmung, die er vom Komiſchen gibt, bleibt dieſer Grundzug ferne. Etwas Ähnliches gilt von Zeiſing, der von der „Anmaßung des Nichts, ſich als Etwas geltend zu machen", redet.[1]) In der ſchärfſten Weiſe wird das Erfordernis des ſcheinbaren Wertanſpruchs von Lipps hervorgehoben. Und ebenſo wird er dem Leihen grundſätzlich gerecht.[2]) Dennoch beſtreitet er die weſentlich anthropomorphiſche Natur des Komiſchen. So wichtig auch die Vermenſchlichung ſein mag: „darum entſteht doch die Komik nicht erſt aus der Vermenſchlichung".

Deſſoir

Eine eigentümliche Stellung zur Theorie des Komiſchen (wie überhaupt zu aller äſthetiſchen Theorie) nimmt Deſſoir ein. Nachdem er die pſychologiſche Auffaſſung von Lipps und Sigmund Freud kurz charakteriſiert hat, fährt er fort: „Jedenfalls kann, da die Beſchreibung und Erklärung des ſeeliſchen Vorganges durchaus von der pſychologiſchen Geſamtanſchauung abhängt, die Frage innerhalb einer nach Selbſtändigkeit ſtrebenden Äſthetik ſchwerlich entſchieden werden."[3]) Ich meinerſeits würde anders begründen. Ich würde vielmehr ſagen: wenn die Beſchreibung und Erklärung des komiſchen Erlebens von der pſychologiſchen Geſamtanſchauung abhängt, ſo muß ſich die nach Selbſtändigkeit ſtrebende Äſthetik nach Möglichkeit eine eigene pſychologiſche Geſamtanſchauung bilden, um von dieſer Grundlage aus die Pſychologie der Komik zu gewinnen. Übrigens verfährt Deſſoir von ſeinem Standpunkt aus mit aller Folgerichtigkeit: ſeine Darlegungen über das Komiſche enthalten auch nicht einmal einen Anſatz zu einer pſychologiſchen Grundauffaſſung. Indeſſen ſchlage ich den Wert ſolcher Art Erörterungen, wie ſie Deſſoir gibt, keineswegs gering an. Deſſoir iſt ein Meiſter im Aufdecken überraſchender Seiten und verſteckterer Beziehungen, im geiſtreichen Beleuchten und Hin- und Herwenden. Seinen

[1]) Zeising, Äſthetiſche Forſchungen, S. 286.
[2]) Lipps, Komik und Humor, S. 58, 61 f.
[3]) Dessoir, Äſthetik und allgemeine Kunſtwiſſenſchaft, S. 218 f.

Gedanken und Einfällen zu folgen iſt höchſt anregend, iſt unterhaltend im edelſten Sinn. Nur fürchte ich: für die wiſſenſchaftliche Erkenntnis des Komiſchen liefern ſolche hin- und herblitzende geiſtreiche Bemerkungen keinen ſo großen Beitrag, wie man es von einem Werke, das die Äſthetik in ihren „Grundzügen“ „darſtellen“ will, zu erwarten berechtigt iſt. Und mehr oder weniger gilt das ſoeben Geſagte von der ganzen Art, wie Deſſoirs Äſthetik gehalten iſt.

Die ethiſierende Anſicht vom Komiſchen.

Noch mag auf die ethiſierende Anſicht vom Komiſchen hingewieſen werden. Lipps bekennt ſich in entſchiedenen Worten zu einer ſolchen Anſicht: die Komik ſei dazu da, Wertvolles und zuletzt ſittlich Wertvolles in ſeiner Erhabenheit darzuſtellen; ihre „höhere Aufgabe“ liege in dem Dienſte, den ſie dem Wertvollen in der Welt leiſte, womit ſie freilich als reine Komik zu beſtehen aufhöre.[1]) Nach der hier gegebenen Darſtellung dagegen liegt die „höhere Aufgabe“ der Komik, wenn man dieſen Ausdruck gebrauchen will, in der Betätigung der Geiſtesfreiheit, in dem ſpielenden Überlegenheitsgefühl, das allem komiſchen Betrachten weſentlich iſt. In ſolche unbeſchwerte, losgewickelte, königlich freie Bewegung ſeines Inneren verſetzt zu werden und das Glück ſolcher Selbſtherrlichkeit zu genießen, iſt wahrlich etwas Hohes und Köſtliches. Unſere Geiſtesnatur ſpricht ſich in ſolcher Bewegung ſtark und entſchieden aus. Man muß Hegel zuſtimmen, wenn er, um die Welt der Komik zu charakteriſieren, von der „unendlichen Wohlgemutheit und Zuverſicht“, von der „Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer ſebſt gewiß, die Auflöſung ihrer Zwecke und Realiſationen ertragen kann“, preiſend ſpricht.[2]) Wir brauchen daher nicht zu einem außerkomiſchen Zweck zu greifen, um für das Komiſche eine „höhere Aufgabe“ zu retten.

[1]) Lipps, Komik und Humor, S. 163.

[2]) Hegel, Vorleſungen über die Äſthetik, Bd. 3, S. 534, 537, 561, 579.

Siebzehntes Kapitel.

Die Arten des Komiſchen: vor allem derbe und feine Komik.

A. Das Komiſche der verſchiedenen Wertgebiete.

Die Arten des Komiſchen: nicht nebengeordnet.

1. Auch die Arten des Komiſchen laſſen ſich nicht in einer einzigen Reihe ordnen. Wie wir es im Erhabenen, im Tragiſchen und anderwärts gefunden haben, ſo gliedern ſich auch aus dem Komiſchen die bedeutſamen Geſtalten unter ſehr verſchiedenartigen Geſichtspunkten heraus. Schon mit Rückſicht hierauf kann ich den Einteilungen des komiſchen Gebietes, die mir bekannt ſind, nicht zuſtimmen. So verſchieden ſie auch ſein mögen, ſo geben ſie ſich doch alle in der Form einer Nebenordnung. Und dies eben iſt es, was ich für verfehlt halte.

1. Intellektuelle Komik.

2. Am nächſten liegt es, das Komiſche nach den Wertgebieten zu gliedern, auf die ſich der vermeinte Wertanſpruch bezieht. In dieſer Hinſicht gibt es Komiſches der intellektuellen, moraliſchen, religiöſen, künſtleriſchen Art.

Komiſches der intellektuellen Art iſt überall dort zu finden, wo der komiſche Gegenſtand einen Anſpruch erhebt, für geſcheit, pfiffig, weiſe, gelehrt und dergleichen zu gelten. Pedantiſche Gelehrtendummheit, aufgeblaſene Schulmeiſtertorheit, die ſich ſchlau dünkende Blindheit eines Ehemannes, die ſich pfiffig vorkommende Tölpelei eines Bauern gehören hierher. Sokrates in den Wolken des Ariſtophanes wird als ein ſich in Nichtigkeiten und Abſurditäten ergehender Grübler karikiert. Die Handwerker im Sommernachtstraum glauben wunder wie klug, erfinderiſch, witzig zu ſein; jedes Wort aber, das ſie ſprechen, verrät bodenloſe Abgeſchmacktheit, Verdrehtheit, Narrheit. Freilich geht die Komik dieſer Rüpel wie auch des Sokrates nicht in intellektueller Komik auf: man denke nur an Zettels Verwandlung und Verliebtheit und an die rechtsverdreheriſchen Beſchäftigungen des Sokrates. Von dieſen anderen Seiten an ihrer Komik ſehe ich hier ab. Der Amtsvorſteher im Biberpelz, der die feinſte

Naſe für das Ausſpüren der Verbrecher zu haben glaubt, dabei aber in der handgreiflichſten Weiſe genarrt wird; der Oberlehrer Naſt in Hauptmanns Jungfern vom Biſchofsberg mit ſeinem Gelehrtendünkel, mit ſeiner ſchulmeiſterlichen Plumpheit, mit ſeinem banalen Wiſſen zeigen die intellektuelle Komik in anderen Formen. Ein vorzügliches Beiſpiel iſt der Famulus Wagner bei Goethe: auf ſeinen phantaſieloſen, pedantiſch an der Schale knabbernden, rührend ärmlichen Wiſſensdurſt fällt das Licht einer leiſe auflöſenden Komik. Jean Paul hat vortreffliche Beiſpiele in ſeinen Schulmeiſtern geliefert: Rektor Fälbel, Quintus Fixlein, Fibel fallen zum großen Teil unter die Komik des Intellektuellen. Aber auch von Siebenkäs gehört ein gut Teil hierher; man denke nur an ſeine Rezenſententätigkeit. Endlich mag an des Erasmus Encomium Moriae erinnert werden: dieſe Satire enthält zum großen Teil Verſpottung wiſſenſchaftlicher Verirrungen: die Grammatiker, Rhetoren, Dialektiker, Philoſophen, Theologen werden ironiſch behandelt.

2. Moraliſche Komik.

Auch die moraliſche Komik tritt gewöhnlich nicht rein auf, ſondern mit anderen Arten der Komik gepaart. Zum moraliſch Komiſchen gehört ebenſo der nicht ernſt zu nehmende Böſewicht wie der fadenſcheinige Tugendhafte; ebenſo der feine moraliſchen Blößen durchſchauende Humoriſt wie der ſich hinter der Maske der Tugend verbergende Heuchler. Don Quijote drängt ſich uns ebenſo wie Falſtaff auf: dort ruhen edle Tugenden auf wahnwitzigen Vorausſetzungen, hier löſen ſich prahleriſche Heldenworte in niedrige Geſinnungen auf. Der Geiz Harpagons bei Molière verfällt der komiſchen Auflöſung, indem alles, was der Geizige unternimmt, für ihn ins ausgeſucht Verkehrte ausſchlägt. Daß ſich in die Komik bei Harpagon ernſte, ja tragiſche Töne miſchen, geht uns hier nichts an. In den Zärtlichen Verwandten von Benedix wird der Anſpruch auf Einigkeit und Zärtlichkeit, mit dem die drei weiblichen Verwandten auftreten, auf Schritt und Tritt ad absurdum geführt: denn ſie liegen ſich beſtändig in den Haaren und können ſich über nichts einigen; jede von ihnen ißt ſogar zu einer anderen Stunde zu Mittag. In Gutzkows Zopf und Schwert gehört der König hierher: aus dem tyranniſch Strengen und quälend Ehrbaren, das Friedrich Wilhelm an ſich hat, blickt etwas im Grunde harmlos Brummbärmäßiges und beſchränkt Spießbürgerliches hervor. Beſonders oft iſt der Humor von moraliſcher Komik durchtränkt. Indem Gottfried Keller die Geſchichte vom Landvogt von Greifenſee erzählt, lächelt er gutmütig über das Wun-

derliche und Törichte, das mit dem Tüchtigen, Wackeren und Prächtigen im Weſen des Landvogts verbunden iſt. Dies mag genügen, um zu zeigen, was für grundverſchiedene Fälle das Komiſche der moraliſchen Art umfaßt.

3. Religiöſe Komik.

Als Beiſpiel für einen religiöſen Wertanſpruch, der ſich in nichts auflöſt, kann Molières Tartüff gelten. Heine behandelt in ſeinem Gedicht „Prinzeſſin Sabbath“ die jüdiſche Religion mit einer Miſchung von ſentimentalem und burleskem Humor. Aus Friedrich Viſchers Fauſt-Parodie gehört alles hierher, wodurch Ausartungen der Kirche zu komiſcher Vernichtung gebracht werden. Überhaupt fällt alle ſatiriſche Behandlung des Mönchsweſens, der Reliquienverehrung, der Heiligenanbetung und ſo weiter unter die Kategorie des religiös Komiſchen.

4. Künſtleriſche Komik.

Auch künſtleriſche Wertanſprüche können ad absurdum geführt werden. Platen macht in ſeinem Romantiſchen Ödipus Immermann und überhaupt die Romantiker lächerlich. Aus der jüngſten Zeit mag Otto Ernſt mit ſeiner Jugend von Heute erwähnt ſein, wo das von Abfällen Nietzſches verſeuchte dekadente Künſtlertreiben karikiert wird. Aber es gehört auch hierher, wenn etwa Blumenthal im Probepfeil den ſich auf Tugend und Melancholie hinausſpielenden polniſchen Klaviervirtuoſen Kraſinski poſſenhaft-komiſch entlarvt werden läßt. Eine humoriſtiſche Künſtlerindividualität iſt Hauptmanns Kollege Crampton: Einſichtsvolles miſcht ſich in ihm mit Kindiſchem, Starrköpfiges mit Weichem, ſtarkes Selbſtgefühl mit beſtändigem Sichwegwerfen und Sichverachten.

Ein fünftes komiſches Gebiet.

Doch geht es nicht an, den komiſchen Wertanſpruch in jedem Falle auf einen der vier großen menſchlichen Werte zu beziehen. Man würde ſonſt zu abgeſchmackten Künſteleien greifen müſſen. Vielmehr muß ein fünftes großes Gebiet des Komiſchen unterſchieden werden, das die ganze bunte Maſſe aller der komiſchen Geſtalten in ſich faßt, die in anderen Beziehungen als den genannten auf menſchlichen Wert Anſpruch erheben. Wenn ein Verliebter im Dunkeln ſtatt ſeines jungen Schatzes eine alte Jungfer küßt, ſo wäre es abgeſchmackt, hier davon reden zu wollen, daß ſich ein moraliſcher oder unmoraliſcher Wertanſpruch des Verliebten in nichts auflöſe. Auch wäre es künſtlich, wegen der falſchen Annahme, die der Verliebte macht, dieſen komiſchen Fall unter das intellektuell Komiſche zu rechnen. Sondern man hat hier einfach zu ſagen, daß der Wert, auf den die mißlungene Handlung des Verliebten Anſpruch erhebt, eben in der

Befriedigung der Verliebtheit beſteht. Oder wenn das naive Gänschen vom Lande durch ſeine Reden und Gewohnheiten in einer gebildeten Geſellſchaft komiſch wirkt, ſo braucht es ſich dabei weder um moraliſche, noch religiöſe, noch künſtleriſche, noch intellektuelle Wertbetätigungen zu handeln. Das Mädchen vom Lande ſetzt ſich, reicht etwas, führt den Löffel zum Mund, ſpricht irgend etwas, lacht und dergleichen, tut dies alles aber ſo grob-naturwüchſig, daß es in dieſer Umgebung das Ausſehen des Unhaltbaren gewinnt. Ein Anſpruch auf menſchlichen Wert liegt auf Seite des naiven Mädchens vor: es glaubt, mit dem allen etwas Rechtes zu tun; aber keiner der großen inneren Werte ſteht in Frage. Wenn jemand ſich in einem Trinkſpruch auf den Landesherrn an wichtiger Stelle verſpricht, ſo kann dies unter Umſtänden komiſch wirken. Hier liegt der Wertanſpruch einfach darin, daß der Redner etwas, was Sinn hat, ſagen will. Oder wenn ein ſchiefes Maul unwiderſtehlich zum Lachen zwingt, ſo liegt der Wertanſpruch darin, daß dieſer ſchiefe Schlitz als ordentlicher Mund gelten will. Man ſieht: dieſes fünfte Gebiet des Komiſchen umfaßt ein buntes Vielerlei. Es hätte wenig Sinn, in dieſe Maſſe unter dem Geſichtspunkt des menſchlichen Wertes Ordnung hineinbringen zu wollen.

B. Das Erhaben-Komiſche.

Das Komiſche mit Erhabenheitsſchein.

3. Eine andere Gliederung erfährt das Komiſche, wenn man darauf achtet, ob der Wertanſpruch auf das Erhabene hinausläuft oder ſich in den Grenzen des Gewöhnlichen, Maßvollen, Beſcheidenen hält. In dem einen Fall gibt ſich der komiſche Gegenſtand die Gebärde des Außerordentlichen, er will ſein Hinausſein über das üblich Menſchliche betonen, er erteilt ſich einen Schwung über das Endliche hinaus. In dem anderen Falle bleibt er mit ſeinem Wertanſpruch einfach innerhalb deſſen, was der Menſch gemäß ſeinen Anlagen und Kräften bedeutet. So entſpringt auf der einen Seite das Komiſche mit Erhabenheitsſchein, auf der anderen das Komiſche der gewöhnlichen Art. Ich weiß keine kürzere und ſchlagendere Bezeichnung.

Echte Erhabenheit mit Allzu-Menſchlichem verknüpft.

Auf dem Gebiete des Echt-Erhabenen wird man das Komiſche der erſten Art natürlich nur inſofern anzutreffen erwarten dürfen, als das Echt-Erhabene an irgend einer Stelle doch am Allzu-Menſchlichen, am Allzu-Irdiſchen leidet, in irgend einer Hinſicht etwas Leichtwiegendes, Fadenſcheiniges, Wurmſtichiges aufweiſt, alſo inſofern das Echt-

Erhabene doch zugleich mit unechter Erhabenheit gepaart iſt. Für den Humor iſt dieſe Art der Komik überaus bedeutſam. Jean Paul bildet eine Fundgrube hierfür. Die Art beiſpielsweiſe, wie er im Heſperus Viktor nach ſeinen übermenſchlichen und allzumenſchlichen Seiten behandelt, gehört durchaus hierher. Hoffmann läßt die Kreislergeſchichte als abgeriſſene Makulaturblätter in das ſaubere Manuſkript vom Kater Murr hineingeraten ſein. Auf die überſchwengliche, geheimnistiefe, in eine andere Welt hinaufweiſende Geſtalt Kreislers fällt von dem derb menſchlich-tieriſchen Treiben und Denken des Katers Murr aus ein auflöſendes Licht. Heine wiederum ſpritzt die romantiſchen Traumwelten überhaupt mit dem zerſetzenden Scheidewaſſer ſeiner Witze an. Auch die Rolle, die der Narr im König Lear ſpielt, kann erwähnt werden: er ſpielt zu den teils törichten, teils grauſigen Seiten an der Erhabenheit Lears allerhand wunderlich närriſche, luſtig-ſchmerzliche Melodien. Aus dem Reiche der unfreiwilligen Komik hebe ich Don Quijote heraus: denn bei all ſeinem Wahnwitz lebt doch eine Fülle von echt erhabenem Sinn und Streben in ihm.

Nichtiges zu Erhabenem aufgebläht.

Aber auch ſolche Fälle gehören hierher, wo von echter Erhabenheit nichts zu ſpüren iſt, wo Nichtiges ſich zum Großartigen aufbläht, wo Hohles ſich zu Pomp aufdonnert, wo Leichtwiegendes ſich das Gewicht der Würde gibt, wo Unſauberes in dem Firniß der hehren Tugend gleißt. Ariſtophanes bietet unzählige Beiſpiele hierfür. In den Rittern beiſpielsweiſe unternimmt es der Dichter, in immer neuen Formen die koloſſalen Aufgetriebenheiten Kleons und des Wurſthändlers in einen wahren Abgrund von lumpiger Nichtigkeit aufzulöſen. Wenn ich Kleines an Großes reihen darf, ſo kann auch die burleske Ausgelaſſenheit Offenbachs hier erwähnt werden: ſeine Götter und Helden zerplatzen, indem ſie ſich als ſolche gebärden, zugleich in ein ungeheuerlich abſurdes Nichts. Der Simpliciſſimus bewegt ſich mit Vorliebe und Gewandtheit (freilich auch überaus häufig mit Roheit und Frechheit in dem Elemente dieſer Art von Komik: die aufgeblähten (oder von ihm für aufgebläht gehaltenen) Erhabenheiten ſollen durch zyniſchen Witz in Grund und Boden hinein vernichtet werden. Auf dem Gebiete des Grotesken, des Burlesken, der Karikatur iſt dieſer Zweig des Erhaben-Komiſchen von großer Verbreitung und Bedeutung. Die Caprichos Goyas liefern eine reiche Ausbeute.

Das Komiſche der gewöhnlichen Art.

Das Komiſche der gewöhnlichen Art braucht dem gegenüber kaum beſonders erläutert zu werden. Auch eine weitere Einteilung

zu verſuchen wäre zwecklos. Man mag an Boccaccios Decamerone oder an die Contes Lafontaines, an Figaros Hochzeit oder an die Journaliſten, an Fritz Reuter oder an Heinrich Seidel, an die Satiren von Horaz oder von Boileau, an die Xenien oder an Grillparzers Epigramme, an Adriaen Oſtades Bauernſzenen oder an Chodowieckis Illuſtrationen zu Gellerts Fabeln denken: hier erhebt der komiſche Gegenſtand nirgends einen über die Grenzen des Menſchlichen hinausgehenden Anſpruch.[1])

Beſondere Schärfe des Kontraſtes im Erhaben-Komiſchen.

In der Natur des Komiſchen mit Erhabenheitsſchein liegt es, daß der Kontraſt hier von beſonderer Schärfe iſt. Die poſitive und die negative Seite, der Wertanſpruch und das Nichtige ſind hier beſonders weit auseinandergeſpannt und doch dabei eng aufeinander bezogen. Oder pſychologiſch ausgedrückt: das Spannungsgefühl ſtellt ſich hier als ein beſonders ſtarkes Vorwärtsdrängen in unſerem Gefühlsleben, als eine ſich beſonders ſtark häufende Anſammlung ſeeliſcher Kraft dar; und ebendeswegen führt auch das Erleichterungsgefühl eine beſonders ſtarke Betonung mit ſich. Dieſer zweite Teil der Behauptung gilt namentlich von dem Erhaben-Komiſchen der zweiten Art. Wo Nichtiges ſich zum Erhabenſeinwollenden aufſpreizt, dort iſt es eben das ſchlechtweg Nichtige, das reſtlos Leere, das gänzlich Wertloſe, was ſich uns als Kern des Erhabenheitsgetues zu fühlen gibt. Hier befindet ſich das Spannungsgefühl vor einer Situation, die das äußerſte Gegenteil des in der Richtung der Spannung Liegenden iſt. So erleben wir in unſerem Gefühl einen Hinabſturz oder in anderem Bilde: ein Zerplatzen, ein Zerpuffen, ein Zerknallen. In der Tat fühlen wir ſo etwas wie einen innerlichen Ruck oder Stoß. Dieſes Erleben haben Zeiſing und andere verallgemeinert und noch dazu verdoppelt, und ſo reden ſie dann von einem allem Komiſchen eigentümlichen Chok und Gegenchok.

C. Das Komiſche der derben und der feinen Art.

Derbe und feine Komik.

4. Es iſt Zeit, daß wir uns zu einer der wichtigſten Gliederungen des Komiſchen wenden. Zunächſt denkt wohl jedermann beim Komiſchen an die derbe oder grobe Art der Komik; denn ſie fällt beſonders in die Augen. Bei näherem Zuſehen aber iſt ihr die Komik

[1]) Es iſt künſtlich und läuft auf einen Mißbrauch der Wortes „erhaben“ hinaus, wenn manche Äſthetiker in allem Komiſchen einen Erhabenheitsſchein finden wollen. So iſt es bei VISCHER (Äſthetik, § 156 ff.); aber auch bei LIPPS (Komik und Humor, S. 100 ff. und ſonſt).

der feinen Art an die Seite zu ſetzen. Ich erblicke einen weſentlichen Mangel der Theorien vom Komiſchen darin, daß dieſer Unterſchied nicht gehörig gewürdigt wird. Entweder nämlich wird er überhaupt nicht beachtet, oder wo dies, wie bei Zeiſing, geſchieht, wird er doch nicht in ſeiner Schärfe erkannt.

Relativer Sinn des Nichtigen.

Alles Komiſche iſt Auflöſung eines Wertanſpruchs in ſein Nichts. Natürlich iſt damit, wie ſchon hervorgehoben wurde (S. 354 f.), immer nur ſein relatives Nichts gemeint. Weisheitsanſpruch löſt ſich in Torheit auf. Dieſes Törichte weiſt vielleicht nach anderen Seiten Vorzüge auf: es iſt gutmütig, angeſehen, mit irdiſchen Gütern ausgeſtattet. In dieſen Beziehungen iſt es aber keineswegs ein Nichtiges. Es iſt ein Nichtiges nur hinſichtlich des Weisheitsanſpruches. In dieſem relativen, das heißt: auf das Eigentümliche des jeweilig ins Auge gefaßten Inhalts bezogenen Sinn iſt das Nichtige eine unerläßliche Seite an allem Komiſchen.

Zwei Möglichkeiten des Nichtigen.

Ich hebe dies nochmals hervor, um daran den Gedanken zu knüpfen, daß ſich für die Auflöſung des Wertanſpruches zwei Möglichkeiten eröffnen. Auf zweierlei Weiſe kann ſich mit der Vorſtellung eines als irgendwie bedeutſam Geltenwollenden die Vorſtellung von ſeiner Nichtigkeit verbinden. Entweder nämlich tritt die Vorſtellung des Nichtigen geradezu, in unabgeſchwächter Weiſe zu jenem Wertanſpruch hinzu. Die Vorſtellung des Nichtigen führt in dieſem Falle den Zweck mit ſich, ſchlechtweg aufzuheben, einfach zu verneinen. Man macht von der Vorſtellung des Nichtigen ganzen, uneingeſchränkten Gebrauch. Oder es tritt die Vorſtellung des Nichtigen nur in der Weiſe des In-Frage-Stellens, des Zweifelns, des Verdächtigens, des Auflockerns, des Untergrabens an den Wertanſpruch heran. Der Wertanſpruch wird in dieſem Falle nicht geradezu verneint, ſondern von der Vorſtellung des Nichtigen nur leiſe berührt, nur umſpielt. Die Vorſtellung des Nichtigen wird hier nur einigermaßen, nur halb und gelinde an den Wertanſpruch herangebracht. Ich könnte auch ſagen: der Wertanſpruch wird nicht endgültig, ſondern nur verſuchsweiſe mit der Vorſtellung des Nichtigen verknüpft.

Unterſchied in der Bewußtſeinshaltung.

Im Grunde liegt der Unterſchied in der verſchiedenen Bewußtſeinshaltung, in der wir die Vorſtellung des Nichtigen an den Wertanſpruch heranbringen. Einmal iſt es die Bewußtſeinshaltung des vollen Ausführens, des gänzlichen Vollziehens. Der Akt, um den es ſich handelt, wird einfach und ſchlechtweg erledigt. Auf das in Frage Stehende angewandt, heißt dies: der Wertanſpruch wird rundweg

verneint. Das andere Mal dagegen nimmt das Bewußtſein die Haltung des Verſuchens und beim bloßen Verſuchen Bewendenlaſſens, des bloßen ſpielenden Nahens, des bloßen Anlaufnehmens ein, eine Haltung ſonach, die es fraglich erſcheinen läßt, wie weit der Verſuch gelingt, und wie weit er etwa ſich aufgibt, wie weit in dem Anlaufnehmen zugleich ſchon ein Anſatz zum Zurückweichen liegt. Auf die Vorſtellung des Nichtigen angewandt, heißt dies: an den Wertanſpruch wird die Vorſtellung des Nichtigen in der Weiſe des In-Frage-Stellens, des Zweifelns herangebracht; und in dieſem In-Frage-Stellen und Zweifeln bleibt es ſelbſt wieder unſicher, wie viel darin ernſt und echt gemeint ſei. Es entſteht der Eindruck: vielleicht iſt das In-Frage-Stellen doch auch wieder nicht ſo ganz ein In-Frage-Stellen. Indem der Wertanſpruch aufgelockert wird, erhält auch dieſe Auflockerung ſelbſt ein Element der Unſicherheit. Damit iſt nur die Natur des reinen Zweifelns und In-Frage-Stellens ausgeſprochen. Wenn man den Unterſchied, um den es ſich handelt, an dem Begriff des Nichternſtnehmens klar machen will, ſo darf man ſagen: entweder wird das Nichternſtnehmen am Wertanſpruche kurz und gut, endgültig und uneingeſchränkt als Nichternſtnehmen ausgeübt: oder es wird nur ein ſpielender Schein von Nichternſtnehmen auf den Wertanſpruch geworfen. Das Nichternſtnehmen nimmt ſich ſelber nicht völlig ernſt. Das Nichternſtnehmen wendet ſich auf ſich ſelbſt zurück. Das Nichternſtnehmen treibt mit ſich ſelber ſein Spiel. Doch iſt es vielleicht beſſer, nicht dieſe dialektiſche Bezeichnung, ſondern jene pſychologiſche als entſcheidend hinzuſtellen. Das Nichternſtnehmen iſt im erſten Falle ein entſcheidendes Verneinen des Wertes, im zweiten ein bloßes In-Frage-Stellen des Wertes, das nichts anderes ſein will als ein In-Frage-Stellen. Im erſten Fall erhalten wir das Komiſche der derben oder groben, im zweiten das der feinen Art.

Plötzlichkeit: nur dem Derbkomiſchen eigentümlich.

Hiermit iſt unmittelbar gegeben, daß im Derbkomiſchen die Auflöſung des Wertanſpruchs den Charakter des Heftigen und Plötzlichen hat, während für das Feinkomiſche ein leiſes Hinüberſpielen charakteriſtiſch iſt. Im Derbkomiſchen ſtehen der Wertanſpruch und ſein Gegenteil einander vermittelungslos, entſchieden, wie Ja und Nein gegenüber. Hier hat die Auflöſung ſo recht eigentlich die Form des Umſchlagens ins Gegenteil, des Zerplatzens, des Zerpuffens. Oder von anderer Seite bildlich ausgedrückt: das Zuſammen beider Seiten wird wie ein Aneinanderprallen, wie ein Aufeinanderplatzen geſpürt. Im Feinkomiſchen hat das Sichauflöſen fließende, ſchwebende, ſchil-

lernde Formen; Poſitives und Negatives ſpielen hier ineinander. Dort hat man das Gefühl des weiten Auseinandergeſpanntſeins beider Seiten, die trotzdem zu widerſpruchsvoller Einheit zuſammengehen; hier dagegen fühlt man, wie Poſitives und Negatives gleichſam aus der Nähe miteinander ein leichtes Spiel treiben. In pſychologiſcherem Ausdruck dürfen wir ſagen: im Derbkomiſchen hat das Spannungsgefühl einen hohen Grad der Stärke, und dementſprechend weiſt auch die geſpürte Erleichterung einen hohen Grad auf. Das Zuſammen beider Gefühle macht ſich uns daher hier in der Weiſe eines ſcharfen Kontraſtes ſpürbar. Wir fühlen die Spannung wie einen gewaltigen Anlauf, die Erleichterung wie ein Herabfallen, wie ein Stürzen ins Leere. Im Feinkomiſchen ſind Spannungs- wie Erleichterungsgefühl in mäßigen Graden vorhanden. Das Spannungsgefühl fließt über in das Gefühl der Erleichterung. Wir fühlen uns in einem ſpielenden Hinüber und Herüber.

Lachen und Lächeln.

Dieſer Unterſchied zwiſchen beiden Arten des Komiſchen ſpiegelt ſich in ihren leiblichen Begleiterſcheinungen in auffallender Weiſe. Dem Derbkomiſchen entſpricht das Lachen,[1]) dem Feinkomiſchen das Lächeln. Doch wäre es arge Übertreibung, zu glauben, daß der derbkomiſche Eindruck immer in Lachen und der feinkomiſche Eindruck jedesmal in Lächeln auslaufen müßte. Ich kann das Lachen unterdrücken und doch in vollem Maße den Eindruck des Derbkomiſchen haben; ja ſelbſt die Verſuchung zum Lachen kann mir dabei ganz ferne liegen. Das Lachen hängt von allen möglichen individuellen Anlagen und Umſtänden ab, die mit der Natur des Komiſchen nichts zu tun haben. Und wenn gar einer behaupten wollte: wo gelacht werde, dort liege immer ein komiſcher Eindruck vor, ſo würde er erſt recht ſeine Unbeſonnenheit bekunden. Auch Schadenfreude, Hohn, Bosheit, Verzweiflung können ſich in Lachen entladen. Und etwas Ähnliches gilt hinſichtlich des Lächelns.[2])

[1]) Schon KANT führt hübſch aus, wie mit der raſch aufeinanderfolgenden Anſpannung und Abſpannung unſeres Gemütes angeſichts des Lächerlichen die inwendige körperliche Bewegung „harmoniere“ (Kritik der Urteilskraft, Anmerkung zu § 53). Eine wunderlich übertriebene Parallelifierung zwiſchen den drei „Momenten“ im Komiſchen und dem Vorgang des Lachens gibt ZEISING (Äſthetiſche Forſchungen, S. 289 f.).

[2]) Gegen die Überſchätzung des Lachens bei Erklärung des Komiſchen ſagt LIPPS treffende Worte (Komik und Humor, S. 63 f.). Ebenſo HARTMANN, Philoſophie des Schönen, S. 348 f.

5. Beide Arten des Komiſchen kommen auf den verſchiedenſten Gebieten des Komiſchen vor. Es handelt ſich um einen Unterſchied, der ſich mit allen übrigen Arten des Komiſchen, die wir kennen gelernt haben und weiterhin kennen lernen werden, verbindet. Die unfreiwillig-komiſch wirkende Schüchternheit beiſpielsweiſe gehört bald dem Derbkomiſchen, bald dem Feinkomiſchen an. Der Schüchterne reizt zum Lachen, wenn er aus reiner Verlegenheit eine beleidigende Grobheit hervorſtottert. Das iſt derbe Komik. Es kann aber auch zum Lächeln reizen, indem allen ſeinen Worten und Gebärden etwas Unfreies, Ängſtliches anhaftet, oder indem er bei jedem geringſten Anlaß errötet. In das unbefangen und ſicher ſcheinen Wollende ſpielt etwas Auflöſendes leiſe hinein. Hier liegt feine Komik vor. Eine ganze Rolle kann auf der Bühne in dieſer Weiſe einer von feiner Komik begleiteten Schüchternheit durchgeführt ſein. Ebenſo kann der Eitle unfreiwillig-komiſch in derber und in feiner Weiſe wirken. Wenn der von Eitelkeit Geſchwellte mit der Sicherheit vollen Gelingens auf ſein Eitelkeitsziel losgeht und dann von einem kalten Waſſerſtrahl getroffen wird (ich erinnere etwa an das Schickſal Falſtaffs in der letzten Szene des zweiten Teiles von Heinrich dem Vierten), ſo iſt dies derbe Komik. Doch kann Komik der Eitelkeit auch dadurch entſtehen, daß hinter den beſcheidenen oder vielleicht gar ſelbſtloſen Worten und Mienen leiſe-verräteriſch die kleine Schwäche der Eitelkeit hervorguckt. Hier fällt nur ein leichter Schein von Eitelkeit auf die Worte und Mienen. Das Beſcheidene oder Selbſtloſe wird ins Fragliche gewendet. In dieſen beiden Beiſpielen iſt es das Gebiet der unfreiwilligen Komik, auf dem ſich der Unterſchied des Derb- und Feinkomiſchen hervortut.

Derbe und feine Komik auf dem Gebiet des Unfreiwillig-komiſchen.

Ich wähle jetzt etwa die Komik der Intrige. Dieſe Komik kann darin beſtehen, daß wir jemandem einen Poſſen ſpielen, ihn „hereinfallen“ laſſen. In den luſtigen Weibern von Windſor muß ſich Falſtaff auf Anſtiften der beiden Ehefrauen zur Strafe für ſeine liederlichen Unternehmungen in einen Waſchkorb packen, mit ſchmutziger Wäſche bedecken, wegtragen und ins Waſſer ausleeren laſſen. Das iſt ein Streich im Stile der derbſten Komik. Aber die Komik der Intrige kann auch ein ganz anderes Geſicht haben. Das Luſtſpiel Scribes „Ein Glas Waſſer“ iſt von dem Ton liſtiger und geiſtreicher Intrige durchſetzt. Dieſe aber trägt in der Hauptſache das Gepräge der feinen Komik. Die Art, wie der Herzog Bolingbroke und die Herzogin Marlborough miteinander ſpielen, wie ſie einander liſtig zu durch-

Derbe und feine Komik auf dem Gebiete der Intrige

ſchauen ſuchen, wie ſie ſich dabei geiſtreicher, durchtriebener Mittel bedienen, bewegt ſich durchaus in jener ſchwebenden hin- und herblitzenden Mitte zwiſchen Ernſt und Scherz, die für das Feinkomiſche charakteriſtiſch iſt.

Der gleiche Unterſchied im Humor.

Oder man nehme etwa das Gebiet des Humors. Auch hier entfaltet ſich der Unterſchied des Derb- und Feinkomiſchen. Der Humor des Hans Sachs in den Meiſterſingern betätigt ſich einmal in derben Späßen gegenüber Beckmeſſer und David. Dagegen trägt ſeine humoriſtiſche Überlegenheit gegenüber ſeiner eigenen Neigung zu Eva und gegenüber dem Weltlaufe überhaupt durchaus die Züge der feinen Komik.

Möglichſtes Auseinandergeſpanntſein und möglichſt enge Bezogenheit aufeinander.

6. Wir faſſen jetzt das Derbkomiſche für ſich ins Auge. Das Derbkomiſche iſt von um ſo ſtärkerer Wirkung, je mehr die beiden Seiten auseinander geſpannt und je enger ſie dabei doch aufeinander bezogen ſind.

Die Auseinanderſpannung beider Seiten enthält wieder ein Doppeltes. Einmal wächſt die derbe Komik, je größer der Wert iſt, nach dem der komiſche Gegenſtand ausſehen will, einer je höheren Stufe das Poſitive angehört, das der Gegenſtand bedeuten will. Zugleich aber wächſt die derbe Komik, je kleiner und nichtiger dasjenige iſt, worein ſich das Poſitive auflöſt, in ein je Kläglicheres, Unſinnigeres, Verkehrteres der Scheinwert zuſammenſinkt.

In dieſem möglichſten Auseinandergeſpanntſein muß ſich nun aber trotzdem eine möglichſt enge Bezogenheit aufeinander geltend machen. Es darf nicht ſo ſein, daß erſt eine fernliegende Vorſtellung herbeigeſchafft werden muß, damit das Umſpringen in die Augen fällt. Beide Seiten — der aufgeblähte Wert und das Nichts darin — müſſen wie füreinander geſchaffen ſein. Es muß in der Natur dieſes beſtimmten Nichts liegen, daß es ſich in dieſer Weiſe aufbläht; und es muß in der Natur des aufgeblähten Wertes liegen, daß es dieſes Nichts zu ſeinem Innern hat. Und dieſe Zuſammengehörigkeit muß ſelbſtverſtändlich nicht etwa nur für den Verſtand, ſondern für die Anſchauung vorhanden ſein. Alle dieſe Beſtimmungen bringen nichts Neues zu dem Begriff des Komiſchen hinzu, ſondern ſie bedeuten lediglich eine Anwendung der Grundzüge des Komiſchen auf den Sonderfall des Derbkomiſchen.

Beiſpiel: Karikatur.

Jede gelungene Karikatur kann das Dargelegte verdeutlichen. Die Karikatur iſt um ſo gelungener, je ſchlagender einerſeits aus dem Bilde (rühre es nun von einem Zeichner oder einem Dichter oder

einem Schauſpieler her) die Ähnlichkeit mit der damit gemeinten Perſönlichkeit hervorſpringt, und je greller anderſeits zugleich das Bild von dieſer abſticht. Und es muß die weitere Bedingung erfüllt ſein, daß das grell Unähnliche in dem Bilde, eben indem es unähnlich iſt, die Ähnlichkeit hervorblitzen läßt.

Beiſpiele

Felix Salten legt ſeiner Komödie „Auferſtehung“ folgende Verwicklung zugrunde. Ein Lebemann, Konſtantin Trübner, erinnert ſich, als er vor dem Tode zu ſtehen glaubt, in der weichen Erſchütterung dieſer bangen Stunde eines Mädchens, das vor langer Zeit ſeine Geliebte geweſen, das ihm dann aus den Augen geſchwunden iſt, von dem er aber weiß, daß es von ihm ein Kind bekommen hat. Er faßt den Entſchluß, Marie — ſo heißt die ehemalige Geliebte — noch auf dem Totenbette zu ſeiner Frau zu machen, um dem Kinde einen Vater zu geben. Die Trauung wird wirklich vollzogen. Dabei beſteht auf Seite aller Beteiligten — des im Sterben liegenden Konſtantin, der aus der Vergeſſenheit gezogenen Marie, ſowie auch des Klavierlehrers, mit dem ſie gegenwärtig in glücklicher, wenngleich wilder Ehe lebt — die felſenfeſte Vorausſetzung: der Tod werde in einer Stunde ſeines Amtes walten; es werde alſo der Trauung kein eheliches Zuſammenleben folgen; und darum ſei der unternommene Schritt durchaus zweckmäßig und gut. Alles iſt vom Dichter ſo angelegt, daß dieſer Glaube den Charakter einer unerſchütterlichen Gewißheit hat. Das heißt: das Poſitive, der Wertanſpruch iſt ſoweit als möglich geſteigert. Und nun tritt das gänzlich Unerwartete ein: Konſtantin wird geſund. So iſt eine im höchſten Grad abſurde Lage geſchaffen: Konſtantin hat plötzlich — er weiß kaum, wie dies kam — eine Frau, die zu ihm wie die Fauſt aufs Auge paßt. Vor allem iſt der Klavierlehrer, ein ohnedies aufgeregter Mann, aufs äußerſte verblüfft. Wütend läuft er zu Konſtantin, fordert ſeine Marie, beſteht darauf, daß er Ordnung ſchaffe. Auch die letzte Geliebte Konſtantins, eine Schauſpielerin, kommt noch dazu. Kurz, die Verwirrung iſt heillos, die Ratloſigkeit gründlich und allſeitig. So iſt der Schein der vollen Zweckmäßigkeit plötzlich in volle Abſurdität umgeſprungen, und das Gefühl der bombenfeſten Sicherheit, in dem ſich alle wiegten, iſt einer unerhörten Verblüffung gewichen. Die Auseinanderſpannung beider Seiten iſt ſonach hier ſo groß, daß ſie, ſoweit dieſer Stoff in Frage kommt, kaum überboten werden kann. Aber ebenſo iſt das engſte Aufeinanderbezogenſein beider Seiten vorhanden. Aus dem Charakter der Perſonen und aus den Vorausſetzungen, die der Dichter

hinſichtlich der Stellung der Perſonen zueinander macht, folgt ebenſoſehr der abenteuerliche Plan wie ſein koloſſales Scheitern. Wie dann der Dichter dieſe Verwicklungen weiter verlaufen läßt, geht uns hier nichts an.

Im Raub der Sabinerinnen von Schönthan kommt eine ungeheuerlich komiſche Situation vor. Das Drama des Profeſſors — der „Raub der Sabinerinnen“ — iſt ſoeben auf der Bühne des Schmierendirektors Strieſe durchgefallen. Die Frau Profeſſor weiß von dem ganzen Plan ihres gutmütigen, beſchränkten Mannes nichts. Er hatte den eitlen Einfall gehabt, eine Römertragödie, die er in ſeiner Jugend gedichtet, auf die Bühne zu bringen. Wie begoſſen kehren der Profeſſor und die anderen um die Sache wiſſenden Familienmitglieder aus dem Theater nach Hauſe zurück. Die Frau Profeſſor iſt ahnungslos. Endlich tritt der Schmierendirektor Strieſe ſelbſt in langem zugeknöpften Überzieher ein. Die Frau Profeſſor kennt ihn nicht. Er wird ihr als Oberkonſiſtorialrat vorgeſtellt. Sie fordert ihn zum Ablegen und Sitzen auf. Er zieht, mechaniſch gehorchend, den Überzieher aus und ſteht mit einem Mal in Trikots als König Titus Tatius da. Aus dem für die Frau Profeſſor als ehrbar und ehrwürdig geltenden Oberkonſiſtorialrat hat ſich plötzlich ein nach Verrücktheit und Liederlichkeit ausſehender halbnackter Kerl entpuppt. Dazu kommt noch, daß damit zugleich das Unſinnige der Einbildung des Profeſſors, ſich auf der Bühne Ruhm zu erwerben, draſtiſch zutage tritt. Auch an dieſem Beiſpiel ließe ſich leicht darlegen, daß die hervorgehobenen Merkmale wirkſam ſind.

D. Das Burleske.

Das Umſchlagen in das ekelhaft Tieriſch-Natürliche.

7. Aus dem Bereiche des Derbkomiſchen heben ſich einige beſonders charakteriſtiſche Geſtaltungen hervor. Ich lenke die Aufmerkſamkeit zunächſt auf den Fall, wo das Nichtige, in das der Wertanſpruch heftig und plötzlich umſpringt, in den ekelhaften tieriſchen Natürlichkeiten des Menſchen beſteht oder doch das Gepräge des ekelhaft Tieriſch-Natürlichen trägt. Zu dieſem Tieriſch-Natürlichen gehört Freſſen und Saufen, ferner Schwitzen, Spucken, Rülpſen, Schnäuzen, ebenſo allerhand körperliche Unreinlichkeit, weiter alles, was ſich auf Piſſen, Blähungen, Stuhlentleerung bezieht; vor allem aber bildet die tieriſche Seite der Liebe einen unerſchöpflichen Stoff für die hier in Frage ſtehende Art des Derbkomiſchen. Aber auch abgeſehen von den Verrichtungen, die dem Tieriſchen im Menſchen entſtammen oder an das Tieriſche erinnern, kann die ganze Art des Sprechens, Sichgebärdens, Sich-

kleidens, Tuns und Treibens einen tieriſch gemeinen Charakter zeigen. Dahin gehört etwa, wann ſich zwei Menſchen bei jeder Gelegenheit prügeln und ſchimpfen. Überall, wo der Menſch in dieſe widerlichen Niederungen derart herabgeſunken iſt, daß er ſeine menſchliche Würde gänzlich bei Seite ſetzt, daß ſeine Geiſtigkeit völlig außer Spiel bleibt, daß ihn nur ſeine niederen Inſtinkte und Begierden bewegen, ſind die Bedingungen für die jetzt zu betrachtende Art des Derbkomiſchen gegeben.

Die Eigenſchaft des komiſchen Eindrucks beſteht hier darin, daß wir einerſeits in das Gemeine, Schmutzige, Ekelhafte hinabgeworfen werden, daß wir aber daran nicht haften und kleben bleiben, ſondern zugleich, indem wir es erleben und bejahen, eine Befreiung davon erfahren. Jenes ſpielende Überlegenheitsgefühl, das zu allem Komiſchen gehört, hat hier die wichtige Rolle, daß dadurch den widerlichen tieriſchen Natürlichkeiten das endgültig Herabziehende, das wideräſthetiſch Schwere, Dumpfe und Schlammige genommen wird. Lachend gehen wir in die gemeinen tieriſchen Natürlichkeiten ein, ohne von ihnen beſudelt zu werden. Was an ſich ekelhaft und abſtoßend iſt, wird durch die Verbindung, in der es auftritt, von dieſem wideräſthetiſchen oder doch die Gefahr des Wideräſthetiſchen nahelegenden Charakter auf angenehme, leichte Weiſe befreit.

Das Burleske.

Wenn ich nach einem Namen für dieſe Art des Derbkomiſchen ſuche, ſo ſcheint mir der Ausdruck „burlesk“ dafür am meiſten zu paſſen. Ich will nicht behaupten, daß die von mir gekennzeichnete Art des Derbkomiſchen ſich völlig mit dem deckt, was Kritiker und Literaturgeſchichtsforſcher unter „burlesk“ verſtehen. Ohnedies iſt ja der Gebrauch, den man von dieſem Wort zu machen pflegt, ein äußerſt ſchwankender. Dem Äſthetiker kann es nur darauf ankommen, daß er aus den durch den Sprachbeſtand dargebotenen äſthetiſchen Benennungen, die für den jeweiligen umgrenzten Begriff ſprachgefühlmäßig geeignetſte auswählt. Eine gewiſſe Willkür iſt dabei umſomehr berechtigt, als alle von der Sprache für äſthetiſche Begriffe geprägten Ausdrücke einen mehr oder weniger unbeſtimmten oder vieldeutigen Sinn haben. Es iſt daher auch ganz nebenſächlich, wenn jemand den von mir gekennzeichneten Gefühlstypus lieber mit einem andern Namen belegt. Wichtig iſt nur, daß der von mir umgrenzte Gefühlstypus als eine bedeutungsvolle Art des Derbkomiſchen anerkannt wird.

Lachendes Bejahen der tieriſchen

Der Eindruck des Burlesken bedeutet ſomit lachendes Bejahen der tieriſchen Natürlichkeiten des Menſchen. Das Burleske iſt hiernach

Natürlichkeiten des Menſchen.

nicht etwa nur im Objektiv-Komiſchen zu finden, ſondern ebenſoſehr kann es in der Form des Witzes oder des Humors vorkommen. Der Satiriker kann ebenſo ins Burleske fallen wie der harmloſe Spaßmacher. Man nimmt dem Begriff des Burlesken ſeinen ſchwerwiegenden Sinn, wenn man das Burleske als harmloſen trivialen „Ulk“ mit dem Erhabenen faßt oder es auf Parodie und Traveſtie einſchränkt.[1])

Wichtigkeit des Burlesken.

Die tieriſchen Natürlichkeiten des Menſchen bilden für Bedeutung und Beleuchtung des menſchlichen Lebens ein grundwichtiges Stück; die Stellung zu ihnen iſt für die Lebensſtimmung und Lebensanſchauung von entſcheidender Wichtigkeit. Das Burleske wirft uns nun in dieſe niedere Welt des Allermenſchlichſten hinab und bringt uns zu lachender Bejahung dieſes äußerſten Gegenteiles des Geiſtes. Daher kommt es, daß das Burleske oft in Lebensanſchauungsdichtungen vorkommt, daß ihm leicht ein philoſophiſcher Hintergrund gegeben werden kann. Das ausgelaſſene Eingehen in die ſchmutzigen Natürlichkeiten des Lebens kann auf verſchiedene Weiſe für das Herausgeſtalten einer Lebensanſchauung verwendet werden, bald einer optimiſtiſchen, bald einer peſſimiſtiſchen. Solch tiefgreifende Verwertungen knüpfen ſich an den Begriff des Burlesken, wenn man ihn in dem von mir dargelegten Sinne nimmt.

Zwei Arten des Burlesken.

Zwei Unterarten laſſen ſich im Burlesken unterſcheiden. Entweder iſt das, als deſſen nichtiger Kern ſich Allzunatürlich-Menſchliches ergibt, ein auf Größe, Erhabenheit, Feierlichkeit und dergleichen Anſpruch Erhebendes. Scheinwerte, die mit ungewöhnlichen Anſprüchen auftreten, werden in burlesker Weiſe zerſetzt. Hier kann von einem Burlesken der vornehmeren Art die Rede ſein.[2]) Oder die poſitive Seite iſt gewöhnlicher, trivialer Natur. Das Tieriſch-Natürliche iſt hier nicht die Kehrſeite von etwas, das ins Außerordentliche hinaufzuſtreben ſcheint, ſondern ſelbſt im Alltäglichen ſich bewegt. Dieſe

[1]) Heinrich Schneegans gibt in der Einleitung zu der „Geſchichte der grotesken Satire“ (Straßburg 1894, S. 32 ff.) dem Burlesken den Sinn eines unſatiriſchen Ulks mit dem Erhabenen, einer Vernichtung des Erhabenen durch hereinplatzende Trivialität. Zugleich aber ſchränkt er — im Widerſpruch mit dieſer weiten Beſtimmung — das literariſche Hervortreten des Burlesken auf Parodie und Traveſtie ein. Lipps ſchließt ſich in dieſer Einſchränkung des Burlesken auf Parodie und Traveſtie an Schneegans an (Komik und Humor, S. 170; Grundlegung der Äſthetik, S. 583 f.).

[2]) Zeising nimmt das Burleske nur in dieſem Sinne. Dem Burlesken komme immer ein Zug ins Große und Erhabene zu (Äſthetiſche Forſchungen, S. 299 f.).

Unterart darf ich als das Burleske der trivialen Art bezeichnen. Man ſagt ſich ſofort: beſonders jene erſte Art wird geeignet ſein, in den Dienſt gewiſſer Weltſtimmungen zu treten, ſich mit tiefen Ideen zu verbinden, einem groß angelegten Humor eingegliedert zu werden. Beim Humor wird von dieſer Verwendung des Burlesken die Rede ſein.

Das Burleske der trivialen Art kann nun auch den beſonderen Charakter annehmen, daß auch ſchon die poſitive Seite ſich innerhalb des widerlich Tieriſch-Natürlichen abſpielt. Dann handelt es ſich um ſolche Werte, wie ſie innerhalb des widerlich Tieriſch-Natürlichen entſtehen können; alſo etwa um Betrügereien und dergleichen.

Beiſpiele für das Burleske der trivialen Art

8. Von welch ungeheurer Verbreitung das Burleske der trivialen Art iſt, weiß jeder Kenner der volkstümlichen Literatur. Ich erinnere, was unſere deutſche Literatur anlangt, an die ſchwankartigen Volksbücher des ausgehenden Mittelalters, an den Pfaffen Amis, den Pfaffen von Kalenberg, den Eulenſpiegel, den Äſop, an Paulis Schimpf und Ernſt; ſodann an die Miſchung von Heiligem und Burleskem in den geiſtlichen Spielen, weiter an die Faſtnachtsſtücke des fünfzehnten Jahrhunderts, weiter noch an die Faſtnachtsſchwänke des Hans Sachs. Oder man mag an den ehemaligen Harlekin und Hanswurſt, an das Kaſperltheater oder an unſere heutige Zirkus- und Tingeltangelkomik denken. Aus der Schwankdichtung der letzten Vergangenheit und der Gegenwart mag an Neſtroys Lumpazivagabundus, an Blumenthals Hans Huckebein oder an Dreyers Tal des Lebens erinnert ſein. Von Bürger erwähne ich Frau Schnips, wo alle auftretenden Perſonen aus der Bibel von Frau Schnips ſo angeredet werden, als ob ſie dasſelbe Luderleben geführt hätten wie dieſe „Frau Liederlich“. Ebenſo fallen ſeine Hiſtoria von Jupiter und der Prinzeſſin Europa, Die Menagerie der Götter, das Zechlied „Ich will einſt, bei Ja und Nein, Vor dem Zapfen ſterben“ unter das Burleske. In jedem Kommersbuch findet man zahlreiche Zechlieder burlesker Art. Schillers Jugendlyrik weiſt manches burleske Gedicht auf: im Venuswagen werden der Metze Cypria ihre Schandtaten im Tone einer Komik vorgehalten, die, freilich auf ſehr ernſtem Hintergrunde (der uns aber hier nichts angeht), ihr gefährliches, vergiftendes Tun — dies iſt hier das poſitive Glied — zugleich als ſpaßhaft-gemein erſcheinen läßt. Ebenſo ſind Die Journaliſten und Minos, Bakchus im Triller und andere Gedichte im burlesken Ton gehalten. Voll von ſaftiger burlesker Komik ſteckt Claude Tilliers Onkel Benjamin: ich erinnere nur an den ungeheuren Schwindel, den der Charlatan und Prachtkerl Doktor Minxit mit ſeiner Urin-Schau

treibt, oder an die Szene, wo Onkel Benjamin dem Marquis den Hintern küſſen muß, und an die andere, wo Onkel Benjamin in faſt grauſamem Spaße den Marquis in eine abſurde Lage bringt, die ihm den Entſchluß abnötigt, nun ſeinerſeits jenem vor allen Bedienſteten des Schloſſes den nackten Hintern zu küſſen. Und wie reich iſt nicht Shakeſpeare an burlesker Komik! Ich erinnere etwa an die Szene in Was ihr wollt, wo es dem betrunkenen Junker Andreas nach den ſauren Heringen, die er gegeſſen, aufſtößt, oder an die Späße, die Falſtaff mit der Wirtin Hurtig und mit Dortchen in der Schenke zum wilden Schweinskopf treibt. Überhaupt verſteht Shakeſpeare viehiſche Liederlichkeit mit humorvoller Ausgelaſſenheit wie kaum ein anderer Dichter zu verbinden. Noch ſei auf die italieniſche und deutſche macaroniſche Dichtung hingewieſen. Die macaroniſche Dichtung iſt ſchon ihrer ſprachlichen Geſtaltung nach eine burleske Verſpottung des klaſſiſchen Latein; aber auch ihr Inhalt iſt durchweg burlesk. Die macaroniſchen Dichter waten mit Behagen in den allergemeinſten Niederungen.

Beiſpiele für das Burleske der vornehmeren Art.

Schon in den genannten Beiſpielen war das Burleske teilweiſe von der vornehmeren Art. Durchweg hat bei Ariſtophanes das Burleske ſeinen Hintergrund an den Schäden und Verderbtheiten des öffentlichen Lebens. Jede beliebige Komödie des Ariſtophanes kann zum Beweiſe dafür, wie voll dieſer Dichter von Burleskem der höheren Art iſt, herangezogen werden. Ich greife etwa die Weſpen heraus: der alte vom Fanatismus des Zu-Gerichte-Sitzens toll gewordene Kleobold wird von ſeinem Sohne in ſeinem eigenen Hauſe eingeſperrt gehalten, damit er ſeiner Tollheit nicht fröne; bald will er aus dem Rauchfange ausbrechen, bald rüttelt er an der Tür, dann erſcheint er auf dem Dache, dann wieder läßt er ſich unter dem Bauch eines Eſels feſtbinden, um auf dieſe Weiſe zu entkommen; endlich zernagt er wie ein Ratte das um das Haus geſpannte Netzwerk und läßt ſich an einem Strick vom Fenſter hinab; doch unter Rutenhieben wird er wieder hinaufgezogen. Dazu hat man ſich nun weiter den Chor der Richter in Weſpengeſtalt mit einem ſtarrenden Stachel am Steiße vorzuſtellen: der Chor umtobt das Haus, rückt zum Angriff vor, es kommt zum Handgemenge. Schon dieſe Eingangsſzenen der Komödie zeigen, ſelbſt wenn man von den reichlichen zotenhaften Anſpielungen abſieht, einen durchaus burlesken Charakter: die darin auftretenden Perſonen, beſonders der alte Kleobold, benehmen ſich wie Menſchen, die ihre Würde und Geiſtigkeit gänzlich verloren haben und in die Niede-

rungen des Untermoraliſchen herabgeſunken ſind. Um die von mir eingeführte Kategorie zu gebrauchen, darf man ſagen: dieſe Menſchen ſtehen bei all ihrer witzigen Schlauheit und Durchtriebenheit auf dem Boden des Tieriſch-Natürlichen. Zugleich aber ſtellt dieſe ganze niedrige Welt den Gegenſchlag dar zu gewiſſen für unantaſtbar und heilig geltenden öffentlichen Einrichtungen der Athener, hier im beſonderen zu dem demokratiſchen Gerichtsweſen. Es liegt hier alſo Burleskes der vornehmen Art vor.

Weitere Beiſpiele.

In gewiſſen Dichtungen greift Byron ſtark ins Burleske hinein, ſo im Don Juan, zu deſſen Grundtönen das Burleske gehört. Mitten in ſeinen Liebesſchwärmereien muß Don Juan, ſeekrank geworden, ſich erbrechen. Oder man erinnere ſich, wie im erſten Geſange der mit Julia überraſchte Don Juan ſich im Bette Julias verſteckt. Eine der großartigſten ſatiriſchen Burlesken iſt Heines Wintermärchen. Wenn er vom Teutoburger Wald ſagt: Das iſt der klaſſiſche Moraſt, Wo Varus ſtecken geblieben; und wenn es weiter heißt: Die deutſche Nationalität, Sie ſiegte in dieſem Drecke: ſo iſt dies ungeheuerlich burlesk. Aber auch der formenſtrenge Platen greift in ſeinen ſatiriſchen Stücken oft zum Burlesken: den Dichter Nimmermann läßt er hinter einer ſpaniſchen Wand ſich von dem Sophokleiſchen Ödipus, den er eben zu ſich genommen, purgieren.

Beiſpiele aus der bildenden Kunſt.

Will man aus der Malerei Vertreter des Burlesken genannt hören, ſo mag an Adriaen Brouwer und Adriaen Oſtade erinnert werden. Was ich als das widerlich Tieriſch-Natürliche bezeichnete, tritt hier auf als Treiben betrunkener Bauern beiderlei Geſchlechtes in Winkelkneipen: ſie tun Bockſprünge, ſchreien, taumeln, ſtürzen nieder, ergehen ſich in derben Liebkoſungen, in wüſten Schlägereien, hier und da auch in allerhand Unflätereien. Von Rembrandt gehört der Raub des Ganymedes hierher: von dem Adler wird ein kräftiger fleiſchiger Junge, angſtvoll ſchreiend, zugleich eine in der Angſt ſehr begreifliche Natürlichkeit begehend, durch die Lüfte geſchleppt. Für eine überaus reich bebaute Art des Burlesken mag Wilhelm Buſch als Vertreter gelten. Nach Verſen wie Zeichnungen bewegt er ſich durchweg in einer Komik, die die grundtrivialen Seiten des natürlichen Daſeins mit behaglicher Selbſtverſtändlichkeit als das Element behandelt, in das ſich alles darüber hinauszugehen Scheinende auflöſt. Eine völlig andere Art des Burlesken vertritt der Simpliciſſimus: er hat ſeine Stärke in der Keckheit, ja Frechheit, mit der er auch die höchſten Werte in die kläglichſten und ſchmutzigſten Natürlichkeiten verkehrt.

Gefahr des Grobſtoffſichen.

Schon aus all dieſen Beiſpielen geht hervor, daß das Burleske der Gefahr des Geratens ins Grobſtoffliche in hohem Grade ausgeſetzt iſt. Die Bewältigungskraft des Komiſchen gegenüber dem Unflätigen iſt unter Umſtänden erſtaunlich groß. Aber auch für ſie gibt es beſtimmte Grenzen. Die Zoten in Goethes Bruchſtück von Hanswurſts Hochzeit läßt man ſich wegen der Urgeſundheit des Grundtones gefallen; dagegen wirken die wohlfeilen Unflätereien, mit denen Reinhold Lenz etwa ſein Drama „Die Soldaten“ ausgeſtattet hat, abſtoßend und entbehren ſo der komiſchen Wirkung. Auch Dehmel hat, wie das nun einmal ſeine Art iſt, in der „moraliſchen Burleske“, mit der er die Verwandlungen der Venus eröffnet, das Unflätige, Ekelhafte und Geſchmackloſe in ſo maſſiver Weiſe hereingezogen, daß ihm auch der große und freie Zug ſeiner Burleske ſeine Widerlichkeit nicht zu nehmen vermag.

E. Das Groteske.

Das Groteske.

9. Unter einem völlig anderen Geſichtspunkt ſondert ſich das Groteske aus dem Derbkomiſchen ab. Von einer Nebenordnung kann keine Rede ſein. Kommen doch beide Typen ſehr oft an demſelben Gegenſtande und an derſelben Stelle des Gegenſtandes vor.

Steigerung des Formcharakteriſtiſchen.

Ich faſſe, indem ich den neuen Typus beſchreibe, die Sinnenform des Derbkomiſchen ins Auge und nehme an, daß dieſe eine ſtarke Steigerung in der Richtung des Formcharakteriſtiſchen aufweiſt. Wir haben alſo an Formen von ſtarker Unterbrochenheit und Zerriſſenheit zu denken, an Formen, die in hohem Grade zerknittert und zerzauſt, aufgeworfen und wulſtig, mager und ſpießig, verrenkt und auswuchsartig ſind. Und etwas Analoges gilt, wenn wir jene Steigerung darauf ausgedehnt denken, von Farben und Tönen.

Steigerung des Individualcharakteriſtiſchen.

Ich bleibe aber hierbei nicht ſtehen, ſondern nehme weiter an, daß ſich mit der Steigerung des Formcharakteriſtiſchen zugleich eine Steigerung in der Richtung des Individualcharakteriſtiſchen verbindet. Man muß ſich hierbei an das vierte Kapitel dieſes Bandes erinnern. Meine Annahme geht alſo dahin: die ins Charakteriſtiſche herausgetriebene Form ſei der Ausdruck einer zu äußerſter Beſonderheit entwickelten Individualität. Die Abweichung der Individualität alſo von dem Gattungsmäßigen, von dem Normalen ſei ungewöhnlich groß. Was ſich in den zerriſſenen, wilden Formen zum Ausdruck bringt, ſei verzerrte Leidenſchaft, krankhafter Wahn, wilde Launenhaftigkeit, überreizter Idealismus, tolles Heldentum und Ähnliches.

Zuſammenfaſſend läßt ſich ſagen: der Boden, auf den wir uns jetzt ſtellen, iſt die verzerrte Individualität, die ſich in verzerrter Form ausprägt. Dazu kommt aber noch ein Weiteres. Ein Zug von Größe, ſo nehme ich weiter an, geht durch die Verzerrung. Das Unregelmäßige, Zerriſſene, Abſonderliche, Krankhafte geht nicht in Kleinlichkeit, in einem wirren Vielerlei auf, ſondern es lebt ſich in ihm etwas von freier Größe, von kühnem Schwunge aus. Die Verzerrung lediglich als gemeine Verhäßlichung iſt auszuſchließen. Damit wäre die mir vorſchwebende eigenartige Ausgeſtaltung des Derbkomiſchen nicht zu erreichen, ſondern es würde höchſtens eine minderwertige Abart des Komiſchen entſtehen. Was ich alſo vorausſetze, iſt ein freier, flotter, großer Zug, der durch alle Verzerrung hindurchgeht. Größe in der Verzerrung.

Hiermit allererſt iſt die Steigerung umfaſſend bezeichnet, der ich das Derbkomiſche unterwerfe. Und was ſich auf dieſe Weiſe am Derbkomiſchen ergibt, iſt eben das Groteske oder genauer das Grotesk-Komiſche. Und nur wenn man es ſo auffaßt, iſt das Groteske ein in hohem Grade charakteriſtiſcher und fruchtbarer komiſcher Begriff.

Das Groteske iſt daher immer von phantaſtiſcher Art. Unter phantaſtiſch aber verſtehe ich jede Geſtaltung, die aus einer ins Charakteriſtiſche bis zur Eigenſinnigkeit geſteigerten Phantaſie hervorgegangen iſt oder hervorgegangen zu ſein ſcheint. Mit der Bezeichnung „phantaſtiſch“ iſt ſonach kein neuer Charakterzug hinzugetreten, ſondern es ſind nur die urſprünglich aufgeſtellten Züge auf die Art von Phantaſie bezogen, die zu Grunde gelegt werden müßte, wenn man ſich das Groteske als aus ihr hervorgehend dächte.[1]) Das Groteske als phantaſtiſch.

Worin beſteht nun, ſo frage ich weiter, die eigentümliche komiſche Wirkung des Grotesken? Es gibt ſich in ihm ein ungeheuerlicher Wertanſpruch kund, der ebenſoſehr in ein ungeheuerliches Nichts verpufft. Der freie, große, kühne, vielleicht freche Zug, der durch das Komiſche Wirkung des Grotesken.

[1]) SCHNEEGANS beſtimmt den Begriff des Grotesken im ganzen und großen nach derſelben Richtung hin; nur daß er die Abſicht des Verhöhnens in den Begriff des Grotesken aufnimmt. Darin erblicke ich eine unzweckmäßige Einengung. Grotesk gilt ihm daher als gleichbedeutend mit der ungeheuerlichen, phantaſtiſchen Karikatur (Geſchichte der grotesken Satire, S. 25 ff.). Freilich nimmt Schneegans die das Groteske bildenden Begriffe gänzlich unanalyſiert aus der populären Vorſtellung auf; trotzdem daß dieſes Verfahren mit dem von ihm erhobenen Anſpruche nicht ſtimmt. Denn er will im Gegenſatze zu den „Äſthetikern“, deren ſämtlichen Definitionen vom Grotesken er den „Vorwurf mangelnder Schärfe“ macht, den Begriff des Grotesken „nicht vom metaphyſiſchen oder äſthetiſchen, ſondern vom pſychologiſchen Standpunkte aus“ entwickeln (S. 14 f.).

Groteske geht, läßt den Eindruck eines Anlaufs ins Erhabene, Außerordentliche, Großartige entſtehen. Ein beſcheidener, gewöhnlicher Wertanſpruch iſt mit der gekennzeichneten Steigerung des Derbkomiſchen unverträglich. In einem mäßigen Wertanſpruch liegt nichts, was Anlaß gäbe, ihn als Verzerrung zum Ausdruck zu bringen. Und nun gar der vorausgeſetzte, flotte, großartige Zug wäre erſt recht unverträglich mit der Beſcheidenheit des Wertanſpruches. Im Grotesken kommt alſo etwas kühn Unternehmendes, ſich frech von allem Gewöhnlichen abheben Wollendes, ein ins Koloſſale und Unerhörte Strebendes zum Ausdruck.

Zugleich aber zerplatzt dieſer ungeheuerliche Anſpruch in ein ebenſo großartiges Nichts. Was dahinter ſteckt, iſt bodenloſer Widerſinn, gänzliche Verrücktheit, durchtriebenſte Liederlichkeit, trivialſte Niedrigkeit, wahnwitzige Verkehrtheit oder irgend eine ſonſtige Art von ungeheuerlicher Nichtigkeit. Jener große, freie Zug der Linien (um nur dieſe Seite an der Form ins Auge zu faſſen) ſtellt ſich ja nicht für ſich dar, ſondern iſt nur als Moment an der Verzerrung der Linien vorhanden. Das Verzerrte aber iſt nichts anderes als der Ausdruck dafür, daß ſich ein ungeheuerlicher Größeanſpruch ad abſurdum führt. In der Verzerrung gibt ſich der geſteigerte Grad der negativen Seite am Komiſchen, der Vernichtung des Wertanſpruches, kund. Oder vielmehr, in der Verzerrung drückt ſich beides aus: inſofern ein großer Zug durch ſie geht, gewinnt ſie das Ausſehen, als ob ein ganz beſonderer Wert ſich in ihr ausſprechen wollte; zugleich aber iſt ſie als Verzerrung die verblüffende Auflöſung dieſer Anmaßung.

Terminologiſche Bemerkung.

Eine Bemerkung iſt hier vonnöten. Ich ſagte vorhin: genauer müßte man ſtatt ſchlechtweg vom „Grotesken“ vielmehr vom „Grotesk-Komiſchen“ ſprechen. Man kann nämlich das verzerrt und verrenkt Charakteriſtiſche auch dann, wenn es nicht in den Dienſt des Komiſchen geſtellt iſt, als grotesk bezeichnen. Von Donatello, dem alle Komik fern liegt, kann man ſagen, daß er grotesk-charakteriſtiſche Geſtalten geſchaffen hat. Hier dagegen iſt von dem Verzerrten nur inſofern die Rede, als es im Dienſte des Komiſchen, und zwar des Derbkomiſchen, ſteht. Doch werde ich, da Mißverſtändniſſe nicht zu befürchten ſind, auch weiterhin gewöhnlich nur vom Grotesken ſprechen.

Das Groteske in der Dichtung.

Handelt es ſich um Groteskes in der Dichtkunſt, ſo müſſen die von mir gebrauchten Bezeichnungen auf das Phantaſielinienziehen bezogen werden. Dabei kommen nicht nur die Phantaſielinien in Betracht, die die Umriſſe der dargeſtellten Menſchen und Dinge wieder-

geben; ſondern in noch höherem Grade ſind hierfür diejenigen Phantaſiebewegungen von Wichtigkeit, zu denen wir durch Charakterzeichnung und Kompoſition, ebenſo aber durch den ganzen Gefühls- und Stimmungsverlauf der Dichtung veranlaßt werden. Ähnliche Bemerkungen hatte ich ſchon öfters zu machen (S. 44 ff. und ſonſt). Damit hängt zuſammen, daß wir bei der Eigenſchaft des Grotesken nicht nur an die von dem Dichter geſchaffenen Geſtalten, ſondern auch an den Stil, an die ganze künſtleriſche Art des Dichters zu denken haben. Wenn ich beiſpielsweiſe Ariſtophanes heranziehe (der ein Dichter, nicht nur des Burlesken, ſondern ebenſoſehr des Grotesken iſt), ſo betrifft das Groteske nicht etwa nur die Bilder, die unſere Phantaſie von dem Äußeren, dem Gebaren und Treiben der dargeſtellten Perſonen erhält, ſondern der Eindruck des Grotesken wird ebenſoſehr durch die willkürliche, launenhafte, tolle Art, wie der Dichter ſeine Worte wählt, bildet, aneinander reiht, wie er mit den Versmaßen wechſelt, wie er unſere Gefühle wild und närriſch umhertummelt, erzeugt.[1])

Groteskes mit Burleskem vereint.

10. Aus der Charakteriſierung des Grotesken erhellt, daß das Groteske zugleich burlesk ſein kann. Es iſt dies dort der Fall, wo das ungeheuerliche Nichts, in das die verzerrte Geſtalt zerplatzt, den Charakter ekelhafter tieriſcher Natürlichkeit an ſich trägt. Die negative Seite am Grotesken kann aber auch ganz anderer Art ſein. Jean Paul bewegt ſich überaus oft in groteskem Humor und grotesker Satire: ſein Leibgeber-Schoppe, ſein Luftſchiffer Giannozzo gehören im höchſten Grade hierher. Oder man vergegenwärtige ſich den „Leichenſermon“, den Viktor im Heſperus am zweiten Oſterfeiertag auf ſich ſelber hält. Hier überall finden wir ausgebildeteſte groteske Art, aber ein Herabſinken ins Burleske verknüpft ſich nicht damit. Dagegen iſt das Groteske bei Ariſtophanes und Rabelais zugleich burlesk. Wenn Rabelais, um einen der harmloſeſten Späße anzuführen, von Pantagruel erzählt, daß er in ſo ungeheuren Maſſen gepißt habe, daß dadurch das Lager der Feinde überſchwemmt wurde, ſo liegt auf der Hand, daß hier Groteskes mit Burleskem vereinigt iſt. Ebenſo gibt es in der nordiſchen Walpurgisnacht des Goetheſchen Fauſt Stellen, wo das Groteske zugleich burleske Art hat. Noch mehr gilt dies von der Geſtalt, die Goethe für die Walpurgisnacht geplant hatte (wie die Paralipomena zu Fauſt zeigen).

[1]) Wiederum komme ich hier zu einer Beſtätigung der im erſten Bande (S. 419 ff.) ausgeſprochenen Anſicht, daß die Phantaſiebewegungsempfindungen von entſcheidender Bedeutung für die dichteriſche Veranſchaulichung ſind.

Das Groteske der graufigen Art

Es kommt darauf an, ob von dem im Grotesken liegenden großen Zuge aus ſich eine gewiſſe große Haltung bis in die negative Seite hinein erſtreckt. Iſt dies der Fall, dann kann es geſchehen, daß ſelbſt äußerſt Gemeines und Schmutziges, das an ſich durchaus auf der Stufe des Viehiſchen ſteht, doch nicht in der Weiſe des Tieriſch-Natürlichen wirkt. Das Gemeine und Schmutzige erhält dann etwas von Ernſt, erſchütterndem Weſen, Graufigkeit, Wildheit derart, daß der Eindruck des Tieriſch-Natürlichen nicht zuſtande kommt. Hier kann daher vom Burlesken nicht die Rede ſein. Zum Burlesken gehört, daß wir uns in die an ſich ekelhaften Niederungen des Tieriſch-Natürlichen herabgezogen fühlen. Hier dagegen findet ſich das an ſich Tieriſche in der Richtung des Graufigen und Wilden geſteigert. Beide Weiſen des Grotesken ſind berechtigt: die burleske und die graufige. Ein Meiſter des Grotesken iſt Max Klinger. Sein tragiſcher Humor bewegt ſich durchaus in der Richtung des Grotesken der graufigen Art. Ich erinnere etwa an das Blatt aus dem Zyklus „Ein Leben“, wo zwei junge Menſchen auf geſpenſtiſchen Tieren, von Wolluſtgier berauſcht, durch dunkle Tiefen fahren und unter ihnen auf ſchwarzem Meeresgrunde ein Rieſenſchneck mit ausgeſtreckten Fühlern liegt. Dasſelbe gilt von dem grotesken Humor Goyas.

Das Groteske in Humor und Satire.

Naturgemäß bedienen ſich der Humor und die Satire des Grotesken beſonders gerne; und zwar gerade in ihren höchſten Formen. Wer die Welt voll von Scheinerhabenheit ſieht, wer überall in der Welt ein eitles Prangen, ein windiges Sichblähen, ein anmaßendes Staatmachen mit hohlen Überſchwenglichkeiten erblickt und dieſes Scheingetue ſatiriſch oder humoriſtiſch zerplatzen laſſen will, wird naturgemäß zu grotesker Verzerrung hingeführt. Von Jean Paul war ſoeben ſchon die Rede. Voll von grotesker Satire und groteskem Humor ſind auch die — an Jean Paul merkwürdig erinnernden — Nachtwachen von Bonaventura, als deren Verfaſſer manche Schelling anſehen. Unter den deutſchen Romantikern bildet nächſt Jean Paul Hoffmann die reichſte Fundſtätte für grotesken Humor. In der alltäglichen, traulichen Welt, die er zeichnet, wohnt zugleich eine Welt des Geheimnisvollen, ein überſchwengliches Reich voll magiſcher Kräfte. Dieſe höhere Welt nun wird von Hoffmann mit ſchmerzlichem, ſchneidendem Humor grotesker Art behandelt. Vor allem gehört Kreisler hierher; aber auch das Märchen vom goldenen Topf und in beſcheidener Weiſe die Abenteuer der Sylveſternacht zeigen eine Fülle grotesken Humors. Wohl am allertollſten aber gebärdet ſich der groteske Humor in ſeiner Prinzeſſin Brambilla: fratzenhafte Gebilde mit geheimnistiefem

Hintergrund ſchwanken hier verwirrend durcheinander. Sodann gehört das Groteske zur Weiſe der Byronſchen und der Heineſchen Dichtung. Zu Heines Gefühlswelt gehört ſehnſuchtsvolles Erleben des Zauberreiches der Romantik, ſelig ſchwelgt er in ihren Wundern und Überſchwenglichkeiten. Ebenſoſehr aber iſt er ein ſkeptiſcher, kalter, ätzender Wirklichkeitsmenſch. Und ſo erſcheint ihm das Romantiſche als ein grotesk Ungeheuerliches, das ſich in Trivialität auflöſt. In „Deutſchland ein Wintermärchen“ iſt ſeine groteske Satire zugleich ſtark burlesk; im Atta Troll hält ſich das Groteske in einem edleren Elemente. Unter den neueren Dichtern iſt Friedrich Viſcher mit Nachdruck zu nennen: die tiefſinnige Komik des Katarrhs im Auch Einer iſt burlesk-grotesker Art. Und das Gleiche gilt von der ſatiriſchen Komik ſeiner Fauſttraveſtie. Die ungeheure Peer-Gynt-Dichtung Ibſens weiſt in genialer Verſchmelzung einen wahren Reichtum äſthetiſcher Typen auf. Zu ihnen gehört weſentlich auch phantaſtiſch groteske Ausgeſtaltung wilden Humors. Ich erinnere etwa an die lange ſechſte Szene des zweiten Aktes, wo Peer Gynts wüſtes Hauſen unter den üppigen, ſcheußlichen Trollen geſchildert wird. Die Dichter der Gegenwart haben eine beſondere Vorliebe für groteske Satire. Schnitzler zum Beiſpiel hat in ſeinem Grünen Kakadu grauſige Tragik mit grotesker Komik wirkungsvoll zu verbinden gewußt. Aber zu allermeiſt haben dieſe modernſten grotesken Satiren teils etwas Ausgeklügeltes und Gequältes, teils etwas genießüchtig Aufgeblähtes, teils einen aus aller Kunſt herausfallenden frech-erotiſchen Charakter. So will der Klub der Erlöſer von Hermann Bahr eine groteske Satire größten Stiles ſein; aber wie macht nicht alles an ihr den Eindruck des Unechten, des raffiniert Herausgequälten! Zu den tiefſten Niederungen der Unkunſt aber zeigt ſich die groteske Satirendichterei Frank Wedekinds herabgeſunken.

Das Groteske in der Tonkunſt.

In der Tonkunſt iſt das Grotesk-Komiſche von weiter Verbreitung. Beſonders ergiebig iſt Berlioz hierin. Mir kommen die Verdammung Fauſts und aus ſeiner Phantaſtiſchen Symphonie der letzte Satz, der den Traum in der Walpurgisnacht darſtellt, in den Sinn. Aus der neueſten Muſik wird jederman Till Eulenſpiegel von Richard Strauß einfallen. In den Tagen, wo ich dies ſchreibe, höre ich im Gewandhaus eine Ouvertüre zu einem Luſtſpiel Shakeſpeares von Paul Scheinpflug: die grotesken Seiten eines Shakeſpeareſchen Luſtſpiels kommen darin treffend und geiſtreich zum Ausdruck. Aber auch der ſanfte Mendelsſohn hat in ſeiner Kompoſition von Goethes Ballade „Die erſte Walpurgisnacht“ grotesk-komiſche Töne erklingen laſſen. Wo von

grotesker Kunſt die Rede iſt, darf der Name Offenbachs nicht fehlen; doch liegt das groteske Element hier noch mehr in den Geſtalten und Vorgängen der Dichtung als in der Muſik.[1])

Die Karikatur.

Beim Grotesken drängt ſich uns von ſelbſt der Begriff der Karikatur auf. Man könnte geradezu alles Groteske als Karikatur im weiteſten Sinne anſehen. Denn das Groteske beſteht in verzerrender Steigerung, in Übertreibung des Charakteriſtiſchen bis zur Verzerrung. Eben darin liegt aber auch das Weſen der Karikatur. Faßt man Karikatur in dieſer Weiſe, ſo fällt auch das Groteske der Wirklichkeit unter ſeinen Begriff. Doch kommt man dabei mit dem Sprachgebrauch in Widerſtreit. Von einem wirklichen Menſchen zwar, der einen Wanſt wie Falſtaff oder eine Naſe wie Bardolph hat, kann man ſagen: das iſt eine Karikatur von einem Menſchen; das iſt eine Karikatur von Naſe. Allein groteske Felſenformen wird man kaum Karikaturen von Felſen nennen. Es iſt daher beſſer, die Karikatur außerdem noch an das Merkmal der Abſicht des Übertreibens zu knüpfen. Dann iſt die Karikatur auf das Gebiet der Kunſt beſchränkt. Jedes groteske Kunſterzeugnis iſt dann Karikatur, das harmloſe geradeſo wie das ſatiriſche. Harmloſe Karikaturen zeigen durchſchnittlich die Fliegenden Blätter, ſatiriſche Kladderadatſch und Simpliciſſimus. Die Karikatur iſt um ſo gelungener, je deutlicher, ſchlagender wir aus der übertriebenen Verzerrung die gewöhnliche Geſtalt herauszuholen vermögen. Der Typus eines Handelsjuden, eines Korpsſtudenten iſt dann treffend karikiert, wenn uns die verzerrten Formen dazu zwingen, ſie auf die normale Geſtalt derart innig zu beziehen, daß uns dieſe aus jenen gleichſam anblickt.

F. Das Drollige und das Poſſierliche.

Das Drollige.

11. Unter einem völlig anderen Geſichtspunkt gliedert ſich aus dem Bereiche des Derbkomiſchen das Drollige heraus.

Ich nehme, um zu dieſem Begriff hinzuführen, den Ausgangspunkt von der zierlichen Anmut (S. 223 ff.). Doch wollen wir uns auf dieſem Boden nicht feſtſetzen, wir wollen das Zierliche uns nicht in ſeiner Vollendung denken; ſondern wir nehmen an: nur ein ge-

[1]) KÖSTLIN verbindet mit dem Wort „grotesk“ einen völlig anderen Sinn. Er verſteht darunter „dasjenige Phantaſtiſche, das zugleich auf das behaglich Gefällige und Heitere ausgeht“ (Äſthetik, S. 165). Offenbar war dabei für Köſtlin der geſchichtliche Urſprung des Wortes — man denke an Raffaels Grottesken — maßgebend.

wiſſer Anlauf zum Zierlichen, ein gewiſſer Schein des Zierlichen mache ſich bemerkbar. Es ſieht ſo aus, als ob die Abſicht beſtünde, etwas von jener „ſchönen Seele“, von jener ſeelenvollen Natürlichkeit, die zu aller Anmut gehört, zum Ausdruck zu bringen. Allein es iſt eben nur Schein von Zierlichkeit vorhanden; das Zierliche ſchlägt, indem es da zu ſein ſcheint, vielmehr ins Plumpe, Grobe, in ſaftige, derbe, ungenierte Natur um. Die Geſtalt, die Gebärden, die Reden ſcheinen auf Feinheit, Artigkeit, Zierlichkeit angelegt; allein in Wahrheit iſt es täppiſch ſich ergehende, behaglich und ſaftig ſich ausladende Natur, was wir vor uns haben. Die liebe ungezogene Natur guckt treuherzig durch. Dieſes Umſchlagen des Zierlichſcheinens ins Derbkomiſche nenne ich das Drollige.

Nicht auf das Wort „drollig“ kommt es an.

Auch hier wieder kommt es nicht darauf an, ob jemand das Wort „drollig“ gerade für dieſe Ausgeſtaltung des Derbkomiſchen verwendet; das iſt Nebenſache. Wichtig iſt allein dies, daß die von mir gekennzeichnete Verbindung von Zierlichkeit und herausplatzender Natur als ein von charakteriſtiſcher Gefühlswirkung begleiteter Typus des Derbkomiſchen anerkannt wird.

Beiſpiele

In der Welt des Luſtſpiels und der Poſſe iſt das Drollige weit verbreitet. Wie oft haben uns nicht Stubenmädchen, Bauerndirnen auf der Bühne durch ihr drolliges Weſen, ihr drolliges Fragen und Antworten, ihre drollige Schüchternheit und Dreiſtigkeit unterhalten! Überhaupt pflegt geſunde Naivetät von Dichtern und Schauſpielern gern in der Weiſe des Drolligen ausgeſtaltet zu werden. Papageno und Papagena bei Mozart ſind drollige Geſtalten. Auch im wirklichen Leben zeigen an Naturmenſchen Gebärden und Reden oft die Weiſe des Drolligen. Wenn ſie vergnügt ſind, tanzen, ſpringen, ihre Verliebtheit äußern, ſo geſchieht dies gern in dieſem Typus. Sodann iſt die Kinder- und Tierwelt ein Tummelplatz für das Drollige. Nicht nur ſpielende Kinder, ſondern auch ſpielende Katzen und junge Hunde ergötzen uns durch ihre drolligen Bewegungen. Der Bär hat in ſeinen Bewegungen etwas Drolliges. Es gibt aber auch eine altväteriſche, umſtändliche Drolligkeit. Hier iſt das Zierliche eben in der Weiſe des Altmodiſchen, Bedachtſamen, vielleicht Schnörkelhaften vorhanden. Zur Drolligkeit gehört dabei natürlich, daß ſich hinter dem Altväteriſchen ſtarke, derbe Natur entlade. Der alte Capulet bei Shakeſpeare hat etwas von ſolcher Komik.

Aus der bildenden Kunſt liefern beſonders ſittenbildliche Darſtellungen in reichem Maße Beiſpiele für das Drollige. Wenn ich

etwa Blätter von Knaus durchſehe, ſo treffe ich auf mancherlei Drolliges: „Wie die Alten ſungen, ſo zwitſchern die Jungen“, „Klein Mütterchen“, „In tauſend Ängſten“ — dies ſind beiſpielsweiſe drei Kinderbilder, die teils durch das objektiv Dargeſtellte, teils mehr durch die Art der künſtleriſchen Behandlung den Charakter des Drolligen zeigen. Die Fliegenden Blätter bringen oft drollige Komik. Auch die Muſik iſt reich daran. Man findet drolligen Humor oft bei Haydn, aber auch in manchen Symphonien Beethovens, beiſpielsweiſe in der achten.

Das Gravitätiſche.

12. Verwandt mit dem Drolligen iſt das Poſſierliche.[1]) Ich gehe jetzt nicht vom Zierlichen, ſondern vom Würdevollen aus. Auch hier wird dieſer Ausgangspunkt nicht darum gewählt, um ihn zu voller Ausbildung kommen zu laſſen; ſondern es handelt ſich nur um einen Anlauf zum Würdigen, um einen Anſpruch auf würdiges Ausſehen, um Würde im Sinne des Als-Ob. Mit andern Worten: es handelt ſich um einen Schein von Würde, der aufgelöſt wird. Dieſe Auflöſung geſchieht einmal ſchon dadurch, daß der Anſpruch auf würdige Haltung von einem Kleinen, Gewöhnlichen erhoben wird, das mit Erhabenheit nichts zu ſchaffen hat. Wie im Drolligen, ſo kommen auch hier Kinder, Bauerndirnen, Naturburſchen, überhaupt gewöhnliche, nicht ſchwerzunehmende Leute in Betracht. Es mangelt alſo der Würde an innerem Gehalt, ſie iſt bloß äußerlich da, die entſprechende innere Kraftentfaltung fehlt. Das Würdevolle iſt zum bloß Gravitätiſchen herabgeſunken.

Das Poſſierliche.

Allein das iſt noch nicht die Auflöſung, auf die es hier ankommt. Damit wäre noch nichts Derbkomiſches entſtanden. Die derbkomiſche Auflöſung kommt erſt dadurch zu Wege, daß der Würdeanſpruch, das gravitätiſche Ausſehen überall durch die unverfeinerte, unfeierliche, grobgeſunde Natur widerlegt wird. Hier wie im Drolligen wird ein Anſpruch auf ein Verfeinern der Natur durch die ſaftig, breit und ungeniert hervorplatzende Natur ad abſurdum geführt. Nur iſt es dort der Anſpruch auf Zierlichkeit, hier der Anſpruch auf Würde, was ſo in ſich zergeht. Dem Drolligen reiht ſich ſo das Poſſierliche als ein verwandter Typus an. Der poſſierliche Menſch gibt ſich den Schein des Gravitätiſchen, allein die gute grobe Natur läßt ſich nicht unterdrücken, ſie gefällt ſich in Sprüngen und Mätzchen, ſie fügt ſich

[1]) Zeising gebraucht die Wörter „drollig“ und „poſſierlich“ als gleichbedeutend (Äſthetiſche Forſchungen, S. 299). Ich glaube: es widerſpricht nicht dem Sprachgefühl, jedem der beiden Wörter einen beſonderen Gefühlstypus in der oben bezeichneten Weiſe zuzuweiſen.

nicht in Regel und Anſtand, ſondern ſprudelt überall regellos, wunderlich, launig hervor. Das Poſſierliche iſt der komiſche Umſchlag des Gravitätiſchen in grobe Natur.

Beiſpiele

Der Wachtmeiſter Paul Werner in Minna von Barnhelm hat etwas Poſſierliches in dieſem Sinne an ſich; ebenſo der Wachtmeiſter in Wallenſteins Lager. Ich will nicht etwa ſagen, daß beide Geſtalten ganz im Poſſierlichen aufgehen; aber die derbkomiſche Auflöſung des Gravitätiſchen gehört weſentlich zu ihrer Erſcheinung. Beide Geſtalten wachſen durch den bedeutenden Gehalt, den ſie in ſich haben, zugleich weit über das Poſſierliche hinaus. Das Auftreten des Wirts in Minna von Barnhelm hat zuweilen etwas Poſſierliches: ſo in dem zweiten Auftritt des zweiten Aktes, wo der Wirt Minna und Franziska mit der Miene umſtändlicher Höflichkeit auszuſpionieren unternimmt. Das Schuftige ſeines Weſens kommt dabei noch nicht ausdrücklich zutage; ſonſt würde der Eindruck des Poſſierlichen verhindert werden. Vielmehr nimmt man die hinter der höflichen Maske hervorguckende Neugier zunächſt gutmütig als Äußerung des Natürlichen und Allzunatürlichen im Menſchen auf. In dem Karnevalsfeſt, das Goethe im zweiten Teil des Fauſt darſtellt, kommen allerhand Geſtalten und Strophen vor, die teils mehr unter das Poſſierliche, teils mehr unter das Drollige fallen. Ich meine etwa die Strophen der Holzhauer, Pulcinelle, Paraſiten und des Trunkenen.

G. Die rückläufige Bewegung in der feinen Komik.

Rückläufige Bewegung

13. Indem ich mich zur geſonderten Betrachtung des Komiſchen der feinen Art wende, finde ich es beſonders nötig, eine das Feinkomiſche auszeichnende Eigenſchaft, die ich als rückläufige Bewegung bezeichnen möchte, ins Licht zu ſetzen. Dieſe rückläufige Bewegung hängt mit dem unter Nummer 4 auseinandergeſetzten Weſen des Feinkomiſchen aufs engſte zuſammen. Erſt durch dieſe rückläufige, aber in der Äſthetik bisher überſehene Bewegung erhält das Feinkomiſche in vollem Maße ſein beſonderes Geſicht.

Ableitung dieſer Bewegung

In der feinen Komik wird der Wertanſpruch nicht geradezu verneint, ſondern nur in Frage geſtellt, nur ſkeptiſch umſpielt. Damit iſt unmittelbar gegeben, daß ſich in der fraglich machenden Haltung unſeres Gemütes zugleich wieder etwas von Bejahung des Wertanſpruchs regt. Es iſt nur ein Anlauf zum Nichternſtnehmen vorhanden; damit iſt gegeben, daß hierin zugleich auch wieder ein An-

lauf zum Ernſtnehmen liegt. Wäre das Nichternſtnehmen gänzlicher und gründlicher Art, ſo wäre damit der Ernſtanſpruch ganz und geradezu getilgt. Eine rückläufige Bewegung iſt ausgeſchloſſen. Hier dagegen, wo nur ein flüchtiger Schein von Nichternſtnehmen auf die poſitive Seite geworfen wird, läßt ſich natürlicherweiſe unmittelbar in dem Nichternſtnehmen auch wieder ein Verſuch zum Ernſtnehmen ſpüren.

Gegenſtändliche Bezeichnung.

Mehr gegenſtändlich ausgedrückt, wird geſagt werden dürfen: wie das Poſitive ſein Negatives durchſchimmern läßt, ſo läßt auch umgekehrt das Negative wieder das Poſitive hervorblicken. Der Wertanſpruch läßt fühlen: es iſt nicht alles ſo erhaben, ſo rein, ſo geiſtig, ſo keuſch, ſo gediegen, wie es ſcheinen möchte; vielmehr verbirgt ſich manche Gebrechlichkeit, manche grobe Irdiſchkeit, manche Trivialität dahinter; aber zugleich ſpielt nun doch wieder das Schwächliche und Gebrechliche, das Grobe und Gewöhnliche ins Gute und Tüchtige hinüber. Durch den Ernſt ſchimmert Nichternſt; der Nichternſt wieder enthält in ſich doch etwas von Ernſt. Das Ernſte lockert ſich durch allerhand leichte, ſpielende, ſpottende Töne, aber aus dieſen Tönen klingt doch auch wieder Ernſt hervor. Auf Gutes und Gediegenes fällt der Schein des Allzumenſchlichen, menſchlicher Torheit, Selbſttäuſchung, Verdrehtheit, Eitelkeit, ſinnlicher Begierde, aber hinter dieſem Allzumenſchlichen verrät ſich doch wieder ein tüchtiger Sinn, ein goldenes Herz.

Ergebnis.

So kennzeichnet ſich alſo die feine Komik durch ein Hin- und Herſpielen, durch ein Hin- und Zurückgeworfenwerden von Lichtern und Reflexen, durch ein halbes Sichauflöſen und halbes Sichwiederherſtellen, durch ein Auflockern und Wiederfeſtwerdenwollen. In der derben Komik vollzieht ſich die Auflöſung, und damit gut. Der Wertanſpruch iſt in nichts zerplatzt; damit iſt der Vorgang zu Ende. Hier dagegen läuft die Bewegung wieder zurück; eine Rückwandlung tritt ein. Doch iſt dieſe Rückwandlung ebenſowenig Wiederherſtellung, wie die erſte Wandlung gänzliche Auflöſung war; ſondern auch die Rückbewegung hat, wie die urſprüngliche Bewegung, den Charakter des Halben, des Spielenden, des Vielleicht.

Auch iſt zu beachten, daß beide Bewegungen nicht gleich an Wichtigkeit ſind. Die Kraft des Komiſchen liegt in der Wendung von Ernſt zum Nichternſt, in der Auflockerung, in der ſkeptiſchen Haltung. Dies iſt das Entſcheidende. Die Rückbewegung iſt nur Mitgeſetztes, nur Folgeerſcheinung, nur die durch den entſcheidenden

Schritt lebendig gewordene Gegenbewegung. Die feine Komik erhält dadurch ihr eigentümliches Gepräge; aber der Springquell des Komiſchen liegt in jener auflöſenden Bewegung.

Beiſpiele. Gottfried Keller kann in der Art, wie er die Geſtalten ſeiner Dichtungen behandelt, häufig als Beiſpiel dienen. Eine der an ſeiner Komik ergiebigſten Erzählungen iſt der Landvogt von Greifenſee. Schon der Einfall des Landvogtes, ſeine ehemaligen fünf Geliebten auf ſein Schloß zuſammenzuladen, zeigt einen freien, überlegenen Sinn, der die Menſchen und Dinge halb ſcherzhaft, halb ernſthaft nimmt. Und wie er ſeine alte, brummige Haushälterin für den Spaß günſtig ſtimmt, wie er die fünf Geliebten feierlich-zierlich empfängt, und wie ſchalkhaft er ſie foppt und „hereinfallen“ läßt: dies alles iſt ſo dargeſtellt, daß wir uns mit dem Landvogt darin eins fühlen, die Menſchen und Dinge, mit denen er ſeinen Spaß hat, mit einer aus Ernſt in Scherz und aus Scherz in Ernſt hinüberſpielenden Stimmung zu nehmen. Aber auch der Landvogt ſelbſt iſt vom Dichter ſo behandelt, daß das Tüchtige und Prächtige in ihm durch allerhand Torheiten in Frage geſtellt erſcheint, aber immer doch wieder durch alle dieſe Auflockerungen der gute Kern hindurchſchlägt. Noch ergiebiger an Beiſpielen iſt Dickens. Wenn wir ihn über ſeinen Geſtalten lächelnd ſchweben zu ſehen glauben, ſo iſt dies nur die Wirkung davon, daß wir fühlen, wie gemäß ſeiner Darſtellung die Geſtalten mit halb auflöſendem Nichternſt und zugleich mit halb wiederherſtellendem Ernſt genommen ſein wollen. Wer ſich aus David Copperfield an die ſtramme wunderliche Tante Betſey oder an die treue Seele Peggotty oder an den unvergeßlichen Micawber erinnert, weiß, was ich meine. Aber auch der Ton, den Frenſſen anſchlägt, gehört zuweilen hierher: halb behandelt er ſeine Geſtalten mit ernſthaftem Sinnen, halb mit ſpielender Phantaſie und läßt ſie uns dadurch in dem hin- und herblitzenden Lichte der feinen Komik erſcheinen.

Ein Meiſterſtück geiſtreich ſpielender Behandlung gibt Horaz in der fünften Satire des erſten Buches, wo er ſeine Reiſe nach Brundiſium ſchildert. Eine Reihe alltäglicher, an ſich unintereſſanter Begebenheiten zieht an uns vorüber. Der Dichter aber weiß ſie ſo hinzuzeichnen, daß das launige, neckende, zu leichtem Genießen einladende Leben dahinterſteht. Oder noch ein ganz anderes Beiſpiel: in den Makamen des Hariri iſt Abu Seid, der Bettlerkönig, ſo geſchildert, daß auf ſeine Weisheit ein Schein von Torheit fällt und aus der Torheit doch wieder Weisheit hervorguckt.

Beiſpiele aus der bildenden Kunſt.

Aus der bildenden Kunſt kann ein ſolcher Meiſter wie Ter Borch herangezogen werden. Mag man das bekannte mit der Unterſchrift „Väterliche Ermahnung“ verſehene Bild der Berliner Galerie im Sinne dieſer Unterſchrift deuten oder in ihm lieber die Darſtellung eines Verſuches, zu einem galanten Abenteuer zu überreden, ſehen: in jedem Fall liegt ein feiner komiſcher Hauch über der Gebärde des bedächtig und eindringlich darlegenden Offiziers, der wie verlegen in ihr Glas blickenden älteren Dame und der Haltung des abgewendet daſtehenden jungen Mädchens. Oder man erinnere ſich an Ter Borchs Lautenſpielerin in der Dresdener Galerie: der junge Kavalier wirft der Lautenſpielerin, die ihm gegenüberſitzt, einen Blick zu, der ein zärtliches Geſtändnis einſchließt, und die Lautenſpielerin antwortet mit einem Blick, als wollte ſie fragen, ob ſie ihm auch glauben dürfe, wie ſie wohl gerne möchte. Auch dieſes intime Hin und Her iſt mit feiner Komik behandelt: das nicht gar ernſt zu Nehmende ſolcher Liebesſüßigkeiten blickt durch. Beſonders reich an feiner Komik ſind die Rokokomaler. Bei Watteau, Lancret, Pater liegt über dem galanten Getändel der naturlos-verbildeten, vornehmen Geſellſchaft ein Hauch feiner Komik gebreitet. Hinter der verliebten, zierlichen Schäferlichkeit und Ritterlichkeit guckt ſchalkhaft das Künſtliche und Unechte, das Flüchtige und Eitle ſolchen Treibens hervor. Aber auch der gütige, rührende, treue Humor, den Ludwig Richter über viele ſeiner Bilder zu breiten weiß, gehört hierher. Der gegenwärtigen Malerei iſt, wie ſo vieles Wertvolle, auch die feine Komik der Auffaſſung und Behandlung faſt abhanden gekommen.

H. Gliederung der feinen Komik.

Vorbereitende Bemerkung.

14. Soll die feine Komik gegliedert werden, ſo wäre es unzweckmäßig, wenn ich hier Geſichtspunkte, die ſich aus der Natur der ſubjektiven Komik herleiten, anwenden, alſo etwa eine feine Komik des Humors und der ſcherzenden Laune unterſcheiden wollte. Von Humor, Laune, kurz von der Gliederung der ſubjektiven Komik wird weiterhin die Rede ſein. Und da ergibt es ſich von ſelbſt, daß ſich die verſchiedenen Arten der ſubjektiven Komik ſowohl mit dem Derbkomiſchen wie mit dem Feinkomiſchen verbinden können. Es wäre alſo unzweckmäßig, hier im voraus davon zu handeln. Alſo nur auf ſolche Arten des Feinkomiſchen will ich hier hinweiſen, die nicht aus Kreuzung mit weiterhin zu behandelnden Einteilungen des Komiſchen hervorgehen. Zunächſt muß ich auf die Pſychologie des Feinkomiſchen noch etwas näher eingehen.

Pſychologie der feinen Komik.

Mit dem beſchriebenen Charakter des Feinkomiſchen iſt unmittelbar gegeben, daß das Spannungs- wie das Erleichterungsgefühl hier nicht jenen hohen Grad erreichen wie im Derbkomiſchen. Der Wertanſpruch fordert hier keineswegs zu gründlicher Vereinigung heraus. So kann auch das Spannungsgefühl hier nicht in einem Losgehenwollen bis zur äußerſten Grenze beſtehen, ſondern das Spannungsgefühl iſt hier nur als ein gelindes Anlaufnehmen, nur als ein mäßiges Sichgeſteigertfühlen vorhanden. Und ebenſo hat das Erleichterungsgefühl hier nicht die Geſtalt eines vollkommenen Abſchnappens der Spannung, einer reſtloſen Entlaſtung und Befreiung; ſondern auch das Erleichterungsgefühl hat hier einen mäßigeren Charakter. Wir fühlen uns in gewiſſem Grade erleichtert. Spannungs- und Erleichterungsgefühl ſtehen hier nicht in ſchroffem Kontraſt wie im Derbkomiſchen; jenes ſchlägt nicht mit einem Knall in dieſes um, ſondern es beſteht ein gelindes Sichauflösen und Übergehen zwiſchen beiden Gefühlen. Hiermit nun eben hängt ein Einteilungsgrund für die feine Komik zuſammen.

Gefühlsverbindungen in der feinen Komik.

Der entſchiedene, man könnte ſagen: abſolute Charakter des Erleichterungsgefühles im Derbkomiſchen bringt es mit ſich, daß ſich mit dieſem Gefühle andersartige Gefühle nicht leicht vereinigen können. Es entſtünde dann die Gefahr, daß der Eindruck des Komiſchen geſtört, ja aufgehoben würde. Wenn wir mit der komiſchen Perſon, deren Anſpruch ſich in nichts auflöſt, Mitleid empfinden, uns über ſie ärgern, über ſie in Unwillen geraten, ſo wird der komiſche Eindruck abgeſchwächt oder geradezu getilgt. Ganz anders liegt die Sache in der feinen Komik. Mit dem gelinden Übergehen von Spannung in Erleichterung und dem damit verbundenen Hinüberſpielen dieſer in jene können ſich andere Gefühle ſehr wohl verbinden, ohne daß der Eindruck der feinen Komik geſtört würde. Vielmehr dienen dieſe andersartigen Gefühle dazu, dem Eindruck der feinen Komik Schattierung zu geben, mannigfaltiges Leben in ihn zu bringen. Die feine Komik läßt ſich daher unter dem Geſichtspunkt der ſich mit ihr verbindenden Gefühle einteilen. Doch will ich nur auf einige der ſich unter dieſem Geſichtspunkte beſonders hervorhebenden Arten der feinen Komik kurz hinweiſen.

Wehmütige Komik.

Das Hinüberſpielen von Spannung in Erleichterung geſchieht entweder ſo, daß es zu reiner Froheit ſtimmt, oder ſo, daß wir über die Auflockerung des Wertes, um den es ſich handelt, Wehmut empfinden. Die feine Komik iſt entweder von froher oder von weh-

mütiger Art. Ich gebrauche den Ausdruck „Wehmut“ (S. 291 f.); denn nur zu ſanfter Trauer, nur zu gelinder Trübheit kann es kommen. Sobald ſich eine heftige Beunruhigung und Verdüſterung des Gemütes einſtellt, iſt es mit der feinen Komik und mit der Komik überhaupt vorbei. Eine ſanfte Trauer dagegen iſt mit der feinen Komik ſehr wohl verträglich. Wenn wir beiſpielsweiſe ſehen, wie die Süßigkeit der Liebe in Torheit hinüberſpielt, ſo macht uns dies auf der einen Seite Vergnügen, denn wir fühlen, daß jene poſitive Seite etwas von Getue und Selbſtgefälligkeit an ſich hat und daher ihre Auflöſung in der Ordnung iſt. Auf der andern Seite aber ſagen wir uns vielleicht: jene Süßigkeiten ſind doch lieb und ſchön, es iſt doch ſchade um ſie; und wir werden von ſanfter Trauer ergriffen.

Beiſpiele. Die feine Komik der wehmütigen Art iſt von überaus großer Verbreitung. Man findet ſie oft in Heines Gedichten. Ich meine nicht ſolche, in denen zum Schluß ein greller Witz die ſentimentale Stimmung vernichtet; dies gehört in die derbe Komik. Auch die von wildem Humor erfüllten Gedichte habe ich natürlich nicht im Auge. Sondern ſolche unter ſeinen Gedichten ſchweben mir vor, wo irgend ein Bedeutſames in der Weiſe der feinen Komik aufgelockert wird. Das bekannte Gedicht: „Mein Kind, wir waren Kinder, zwei Kinder, klein und froh“ kann als Beiſpiel dienen. Auf die kindiſch-altklugen, trivial-poetiſchen, töricht-heimeligen Spiele der Kindheit wirft der Dichter ein wehmütig auflöſendes Licht. Oder es ſei an den ſchwermütigen Humoriſten Jaques in Shakeſpeares Wie es euch gefällt erinnert. In den bekannten Verſen, in denen er die Welt als eine Bühne, die verſchiedenen Lebensalter als Bühnenrollen ſchildert, blickt hinter all den Geſtalten, die der Dichter als Vertreter der verſchiedenen Lebensalter vorführt, das Kläglich-Komödiantenhafte hervor. Ganz anders dagegen verhält es ſich etwa mit der feinen Komik in Scribes Ein Glas Waſſer. Der Scheinernſt der Politik wird hier ins Kleine und Zufällige hinübergeſpielt; hinter den großen Staatsaktionen gucken gewöhnliche Liebeleien und Liebesintrigen hervor. Dieſe Auflöſung betrachten wir hier mit reinem Frohsinn, mit vergnügt bejahender Stimmung.

Die muntere Komik. Aus der feinen Komik der frohen Art hebt ſich ganz beſonders die muntere, rüſtige, tapfere Komik hervor. Sie iſt dort vorhanden, wo etwa die zweifelnde Beleuchtung geſchraubter Wertanſprüche, die Bloßlegung von Fadenſcheinigkeiten, die Anſpielung auf Schwächlichkeiten ſich als Reinigung und Befreiung geltend macht. Wir fühlen

uns von Dunſt und Trug befreit. Die Luft erſcheint gereinigt. Wir atmen kräftiger. Solch muntere Komik feiner Art finden wir oft bei Shakespeare. Portia, Viola, Roſalinde behandeln die Dinge und Menſchen, mit denen ſie überlegen ſpielen, mit ſolch munterem Sinn und veranlaſſen dadurch auch den Zuhörer, all den auflöſenden Einfällen, die ſie hervorſprühen, mit munterem Frohſinn zu folgen. Dieſe Geſtalten bei Shakeſpeare ragen freilich zugleich in das Reich des Humors hinauf. Doch dies bleibt hier noch beiſeite liegen. So iſt es auch bei dem Küchenjungen Leon in Grillparzers Weh dem der lügt. Er hat Humor von Gehalt und Reife. Hier erwähne ich ihn nur wegen des hellen, geraden, tapferen Sinnes, mit dem er an gewiſſen Wertanſprüchen eine komiſch-ärgerliche Auflockerung vornimmt; ſo beiſpielsweiſe im erſten Akte, als er an dem von ihm hochverehrten Biſchof Knauſerei bemerkt zu haben glaubt.

Rührende Komik.

15. Die wehmütige Komik ſpitzt ſich häufig zur rührenden Komik zu. Die Verbindung des Komiſchen und Rührenden iſt eine überaus verbreitete Erſcheinung. Und zwar liegt hier eine Verbindung vor, die ebenſo ſehr die derbe Komik betrifft. Auch der Umſchlag des Derbkomiſchen in ſein Nichts kann rührend wirken.

Sobald die Urſache der ſei es derb-, ſei es feinkomiſchen Auflöſung darin liegt, daß das ſtille Walten der lieben guten Natur Blößen, Ungehörigkeiten, Widerſinn mit ſich führt, nimmt die komiſche Auflöſung eine rührende Färbung an. Man ſtelle ſich etwa Menſchen vor, welche Zeit ihres Lebens große Kinder bleiben; bei all ihrer Tiefe und Reife behalten ſie etwas von der harmloſen, weltloſen Gläubigkeit des Kindes. Geraten nun ſolche große Kinder einmal in eine Lage, wo ihnen ihre blinde Gutmütigkeit oder ihre harmloſe Unüberlegtheit einen törichten Streich ſpielt, ſie eine Dummheit begehen läßt oder ſie in eine verblüffende Verlegenheit bringt, ſo verbindet ſich die derbe Komik eines ſolchen Umſchlags mit Rührung. Der Dichter kann aber auch in die Darſtellung des Tuns und Treibens eines ſolchen großen Kindes nur leiſe auflöſende Bezweifelungen einfließen laſſen, das Törichte und Verkehrte nur in halben Andeutungen, nur in ſchonenden Zügen zum Ausdruck bringen. Dann liegt feine Komik von rührender Art vor. Doch knüpft ſich rührende Komik nicht nur an ſolche große Kinder; ſondern überall, wo Unſchuld, Harmloſigkeit, treue Natur und dergleichen komiſch aufgelöſt wird, tritt Rührung zum komiſchen Eindruck hinzu. So iſt zum Beiſpiel

auch das umſtändlich, launiſch, hilflos, kindiſch gewordene Alter ein ergiebiger Boden für rührende Komik. Das Zurückgehen des Alters zur Harmloſigkeit und Kindlichkeit der Natur wirkt rührend, zugleich aber wird dadurch komiſche Behandlung herausgefordert. Rührend-komiſche Alte ſind daher eine beſonders häufige Erſcheinung auf der Bühne.

Beiſpiele.

Wie weit die rührende Komik verbreitet iſt, zeigt das ſogenannte Volksſtück. Freilich handelt es ſich dabei zum großen Teil um unechte, ja hier und da widerliche Rührung. Man erinnere ſich etwa nur an die Stücke, die von den Schlierſeern und ähnlichen Truppen aufgeführt werden. Beſonders gern werden in Volksſtücken das Hervorblicken der Liebe, das Nichtzeigenwollen der Verliebtheit, die ſich doch verrät, die Anläufe zum Geſtändnis der Liebe, die Liebeserklärung ſelbſt und Ähnliches in wohlfeil rührend-komiſcher Weiſe geſchildert. Doch gilt dies auch von jenen poſſenartig durchſetzten Luſtſpielen, wie ſie in Deutſchland ehedem die Bühne beherrſcht haben und auch heute noch reichlich genug vorkommen. Bei Benedix, L' Arronge und vielen anderen iſt derartige rührende Komik in Fülle zu finden. Doch will ich nicht geleugnet haben, daß bei dieſen Dichtern auch rührende Komik echter Art angetroffen wird.

Ein unerſchöpflicher Meiſter im Rührend-Komiſchen der tiefſten und ergreifendſten Art iſt Jean Paul. Ich erinnere an die Wuziſchen Eheleute, an Quintus Fixlein und ſeine Thienette, an das Pfarrhaus zu St. Lüne im Heſperus, an das Haus der Pflegeeltern Albanos im Titan, vor allem aber an Walt in den Flegeljahren. Jean Paul ſchwebt über dem Allzukleinen und Allzukraufen, über den närriſchen Abſonderlichkeiten und törichten Wunderlichkeiten dieſer unſchuldsvollen Menſchen mit einem Lächeln, dem ſich eine von Liebe wahrhaft überquellende Rührung zugeſellt. Auch Hippel kann hier erwähnt werden. Das Bild, das er in den Lebensläufen von ſeiner Mutter entwirft, trägt in vielen Zügen die Färbung des Rührend-Komiſchen. Ebenſo iſt Wilhelm Raabe reich an Rührend-Komiſchem. Kleinſtädtiſche Verhältniſſe, ſeltſame Käuze und Philiſter werden von ihm — man denke an die Chronik der Sperlingsgaſſe — auf der einen Seite mit allerhand kraufen Schnörkeln und Ranken umgeben, zugleich aber als ſo harmlos geſund, gut und treu geſchildert, daß die komiſche Beleuchtung zugleich rührend wirkt.

I. Das Ende des derbkomiſchen Verlaufes.

Das immer ſchwächer werdende Sicherinnern

16. Derbe und feine Komik treten hinſichtlich des Endes, in das der komiſche Vorgang ausläuft, weit auseinander. Das Derbkomiſche hat, ſo ſahen wir, ſein Weſentliches in dem plötzlichen, ſchroffen Umſchlagen des geſteigerten Spannungsgefühls in das Gefühl abſoluter Erleichterung. Doch damit iſt, vorausgeſetzt daß unſer Bewußtſein nach äußeren wie inneren Bedingungen Muße und Bewegungsfreiheit hat, der ſubjektive Vorgang noch nicht zu Ende; ſondern wir kommen ſofort ein oder mehrere Male auf den derbkomiſchen Eindruck zurück, geben uns ihm wiederholt in raſcher Aufeinanderfolge hin. So wiederholt ſich dementſprechend auch jenes Umſchlagen von Spannung in Erleichterung: es bleibt nicht bei der Erleichterung, ſondern dieſe wird durch ein neues Spannungsgefühl abgelöſt, das wiederum ſofort in Erleichterung übergeht, worauf von neuem Spannung eintreten kann und ſo fort. Schon Kant hat dieſen Vorgang in hübſcher Weiſe geſchildert.[1]) Doch findet dieſes Wiederholen bald ſeine Grenze: Spannung wie Erleichterung verlieren mit jeder Wiederholung etwas an Kraft und dementſprechend an Luſt, und ſo tritt bald ein Verſiegen des Vorganges ein. Dieſes Abnehmen an Lebendigkeit und Luſt hat ſchon darum nichts Auffallendes, weil Wiederholung, Gewöhnung, Abnützung, wie wir alle wiſſen, eng miteinander verbunden ſind. Dazu kommt aber als beſondere Urſache noch der ſchwerwiegende Umſtand, daß das Vorherwiſſen von dem beſtimmten Wertanſpruch und ſeinem Zerplatzen gerade bei der komiſchen Auflöſung in hohem Grade abſchwächend wirken muß.

Auf die Bewußtſeinslage kommt es an

Doch darf man dieſen Verlauf nicht als notwendig zum Derbkomiſchen gehörig anſehen. Es kommt, wie ich mich vorhin ausdrückte, darauf an, ob das Bewußtſein des Betrachters für ein derartig wiederholendes Verhalten Muße und Bewegungsfreiheit hat. Wenn ich eine Karikatur betrachte, wenn ich ein witziges Epigramm leſe, wenn mir jemand eine Anekdote erzählt, wenn ſich vor meinen Augen ein komiſcher Vorfall abſpielt, ſo kann ich durch nochmaliges Betrachten, nochmaliges Leſen oder durch reproduzierendes Vergegenwärtigen jenen mehrmaligen Wechſel von Spannung nnd Erleichterung eintreten laſſen. Wenn mir dagegen von der Bühne aus Witze und komiſche Vorgänge dargeboten werden, ſo macht mir es der unaufhaltſame Fortgang der

[1]) KANT, Kritik der Urteilskraft, § 53 (Reclam S. 207).

Bühnenvorſtellung unmöglich, bei dem einzelnen Witz, bei dem einzelnen komiſchen Vorgang zu verweilen. Auch wenn ich eine komiſche Erzählung leſe, kann ich auf den weiteren Verlauf ſo geſpannt ſein, daß ich die einzelnen Witze, und komiſchen Vorgänge nur einmalig aufnehme und ſofort weitergehe. Darum aber darf man nicht ſagen, daß in den Fällen dieſer zweiten Art die Komik nur unvollkommen gewirkt habe. Das Komiſche iſt auch in dieſen Fällen verſtanden, gewürdigt, genoſſen worden; nur hat man nicht einen ſo reichlichen Glücksertrag daraus gezogen, es ſubjektiv nicht ſo ausgekoſtet wie in den Fällen der erſten Art. Wenn jenes wiederholende Austönen zum Weſen des Komiſchen unabtrennbar gehörte, ſo würde in den Fällen der zweiten Art eine Abſchneidung des komiſchen Vorganges eintreten und Unluſt müßte davon die Folge ſein. Von irgend einer Unluſt aber iſt doch wahrlich nichts zu ſpüren, wenn ich in einer Poſſe Witz auf Witz höre und doch bei keinem einzigen wiederholend ſtehen zu bleiben die Zeit habe.

Erklärung des wiederholten Erneuerungsvorganges.

Wodurch kommt es nun zu einem ſolchen wiederholten Wechſel von Spannung und Löſung? Einmal hat man daran zu denken, daß wir das Bedürfnis haben, jeden Genuß zu verlängern. Wie ich mich in einen anmutigen oder erhabenen Anblick einige Zeit vertiefe und es bei einem einmaligen raſchen Hinſehen nicht bewenden laſſe, ſo möchte ich auch den Genuß des Derbkomiſchen nicht bloß einen kurzen Augenblick haben. Nun bedeutet aber Verlängerung des Genießens, der Natur der Sache nach, im Falle des Derbkomiſchen ein mehrmaliges Wiederaufnehmen des mit kurzem Abſchnappen endigenden Vorganges. Sodann aber iſt zu erwägen, daß der ſchroffe Umſchlag von Spannung in Erleichterung eine heftige ſeeliſche Bewegung iſt, und daß eine ſolche Bewegung naturgemäß, wenn nur die ſonſtigen Bedingungen günſtig liegen, die Neigung in ſich trägt, ſich eine Zeitlang fortzuſetzen, ſich auszuleben. Dieſes Sichfortſetzen kann nun bei der ruckartigen, abſchnappenden Natur der heftigen Bewegung im Derbkomiſchen nur in einer ruckartigen, ſich immer wieder ſtoßweiſe neu aufnehmenden Auf- und Abbewegung beſtehen. Im Derbkomiſchen findet gleichſam ein plötzliches Sichergießen ſeeliſcher Kraft ins Leere ſtatt. Dies iſt eine Bewegung, die uns innerlich einen Ruck gibt. So ſchließt ſich naturgemäß eine immer ſchwächer werdende Wiederholung dieſes ſtoßartigen Vorganges, eine Art inneren Gerüttelt- und Geſchütteltwerdens an. Lipps hat dieſen Schlußvorgang im komiſchen Verlaufe mit tiefgehender Pſychologie zu begründen unter-

nommen.[1]) Der äußere Vorgang des ſich entladenden und langſam beruhigenden Lachens ſieht wie ein ſymboliſcher Ausdruck des inneren Vorganges aus.

Gänzlich anders endigt der ſubjektive Vorgang in der feinen Komik. Hier kommt es zu Nichts, was jenem raſchen Wechſel zwiſchen Spannungs- und Erleichterungsvorgang ähnlich ſähe. Spannung und Löſung ſind hier einander angenähert, jene fließt mehr allmählich in dieſe über. Das längere Verweilen bei dem Eindruck der feinen Komik hat kein pſychologiſch charakteriſtiſches Gepräge.

[1]) Lipps, Komik und Humor, S. 142 ff.

Achtzehntes Kapitel.

Die Arten des Komiſchen: vor allem objektive und ſubjektive, freie und unfreie Komik.

A. Das Objektiv-Komiſche der unfreiwilligen und freiwilligen Art.

Objektive und ſubjektive Komik.

1. Vom unfreiwillig Komiſchen, vom Komiſchen der Naivetät, von ſubjektiver Komik, von Poſſe, Intrige, Witz, Humor war beiläufig ſchon oft die Rede. Nun iſt es Zeit, alle dieſe und damit manche andere zuſammenhängende Begriffe auf die richtigen Grundlagen zu ſtellen und ſo Ordnung in ſie hineinzubringen. Zu dieſem Zweck iſt zunächſt zwiſchen objektiver und ſubjektiver Komik zu unterſcheiden.

Prinzipieller Unterſchied.

In dem einen Fall iſt mit einem komiſchen Zuſtand oder Vorgang das Bewußtſein von dieſer Komik derart verbunden, daß durch dieſes Bewußtſein die Art des Komiſchen verändert und eine neue Stufe des Komiſchen erzeugt wird. Zum komiſchen Gegenſtand gehört hier alſo das Bewußtſein vom Komiſchen, und zwar derart, daß an der Art der dieſem Gegenſtand innewohnenden Komik das Bewußtſein vom Komiſchen weſentlich mitbeteiligt iſt. Dies iſt das Subjektiv-Komiſche. Andere Male dagegen iſt der komiſche Zuſtand oder Vorgang eben einfach vorhanden, ohne daß ein gegenſtändliches Bewußtſein von der Komik die Komik des Gegenſtandes in ihrer Art und Weſenheit beſtimmte. Zum komiſchen Gegenſtand gehört hier nicht ein die Art der Komik weſentlich mitbeſtimmendes Bewußtſein von der Komik. Hier iſt objektive Komik vorhanden.

Drei Unterfälle der objektiven Komik.

In dieſem zweiten Fall kann nun die Sache verſchieden liegen: entweder gehört zum komiſchen Gegenſtand überhaupt kein Bewußtſein vom Komiſchen. Der tölpiſche Bauer, der lallende Betrunkene, der ein Loch am Hinterteil der Hoſe offenbarende Tänzer weiß nichts von der Komik ſeiner Erſcheinung. Das Bewußtſein von der eigenen Komik fehlt ſchlechtweg. Oder es iſt ein Bewußtſein von der Komik wohl vorhanden, aber dieſes Bewußtſein übt auf die Komik keinerlei

Wirkung aus. Das Bewußtſein von der Komik läuft neben der objektiven Komik gleichgültig her. Jemand hat ein breites plattes Geſicht mit einer Kartoffelnaſe oder einen koloſſalen Bauch und dürre Beine; er weiß, daß er komiſch wirkt; aber er ſteht dem ganz kühl gegenüber, er „macht ſich nichts draus“, auch wenn er den komiſchen Eindruck auf andere merkt. In dieſem Falle hat das Bewußtſein von der eigenen Komik nicht die mindeſte Wirkung auf die Komik des Ausſehens. Es liegt objektive Komik vor. Und noch eine dritte Möglichkeit gibt es. Ich nehme an, daß es ſich um einen Fall von ſubjektiver Komik handelt. Dabei kann nun aber der Betrachter von der Beteiligung des Bewußtſeins am Komiſchen ausdrücklich abſehen. Dann bleibt Objektiv-Komiſches übrig. Hier iſt alſo Objektiv-Komiſches durch Abſehen von ſeiner Verbindung mit der ſubjektiven Komik entſtanden. Man darf auch ſagen: es handelt ſich hier um die objektiv-komiſche Seite an einem Subjektiv-Komiſchen. Jemand, der eine komiſche Geſtalt hat, ſteht, ſo nehme ich an, mit heiterer Überlegenheit über dieſem ſeinem eigenen karikaturartigen Ausſehen; er macht ſich über ſeine krummen Beine und ſo weiter luſtig, fängt in dem übertreibenden Spiegel des Humors ſeine Mißgeſtalt auf. Hier liegt ſonach ſubjektive Komik vor. Zugleich aber hat dieſe ſubjektive Komik ihre objektiv-komiſche Seite. Denn abgeſehen von allem Witz und Humor, worin ſich dieſer Mißgeſtaltete beſpiegelt, bietet er rein objektiv dem Betrachter einen komiſchen Eindruck dar.

Ausgehen auf eine andere Einteilung.

2. Ich faſſe jetzt das Objektiv-Komiſche etwas näher ins Auge.[1]) Es wäre unzweckmäßig, dieſes Gebiet in der eben angedeuteten Weiſe in drei äſthetiſche Typen gliedern zu wollen. Denn ſo richtig dieſe Einteilung iſt, ſo ergeben ſich doch auf ihrer Grundlage keine bedeutſamen und charakteriſtiſchen äſthetiſchen Geſtaltungen. Um zu einer äſthetiſch bedeutſamen Gliederung zu kommen, darf man das Objektiv-Komiſche der unfreiwilligen und das der freiwilligen Art unterſcheiden.

Das unfreiwillig Komiſche.

Objektiv-Komiſches der unfreiwilligen Art iſt dort vorhanden, wo der komiſche Zuſtand oder Vorgang den Eindruck macht, daß an ſeiner Herbeiführung eine Abſicht des komiſchen Gegenſtandes nicht

[1]) Nicht in der begrifflichen Beſtimmung, wohl aber dem tatſächlichen Gebietsumfange nach ſtimmt das „objektiv Komiſche“ bei VISCHER mit dem von mir ſo bezeichneten Gebiete ſo ziemlich überein. Nach Viſcher gehört hierher die ſinnliche, handgreifliche, inſtinktive, bewußtloſe Art der Komik. Unzweckmäßig erſcheint es mir, das objektive Komiſche als Poſſe zu bezeichnen (Äſthetik § 188).

beteiligt iſt. Die Komik, die an einem Gegenſtande hervortritt, weiſt den äſthetiſchen Betrachter durch nichts auf die Einfühlung einer dem Gegenſtande innewohnenden Abſicht hin, der das Komiſche ganz oder teilweiſe ſeinen Urſprung zu verdanken hätte. Es kommt, wie man ſieht, auf Eindruck und Einfühlung an. An ſich betrachtet, kann die Komik ganz wohl von der Perſon, an der ſie zutage tritt, abſichtlich herbeigeführt ſein. Sobald aber dieſe abſichtliche Herbeiführung nicht zu dem Eindruck des Komiſchen gehört oder, anders ausgedrückt, nicht in den komiſchen Gegenſtand eingefühlt zu werden verlangt, iſt ſie für den Betrachter, ſolange er äſthetiſcher Betrachter iſt, einfach nicht vorhanden. Der Schauſpieler, der durch ſeine dummen Mienen und tölpelhaften Gebärden komiſch wirkt, gibt ſich dieſe äußere Erſcheinung mit voller Abſicht. Aber für den Zuſchauer kommt dieſe Abſicht ſchlechtweg nicht in Betracht. Der Zuſchauer ſieht den trottelhaften Wenzel in der Verkauften Braut nicht als den Schauſpieler ſo und ſo an, der ſich abſichtlich komiſch gebärdet, ſondern er erblickt in den Mienen, Gebärden und Worten des Schauſpielers rein unfreiwillige Äußerungen des grunddummen Wenzel. Die Abſicht des Schauſpielers bleibt ganz bei Seite liegen. In anderen Fällen iſt das Vorhandenſein der Abſicht dem Betrachter geradezu verborgen. Es macht ſich jemand in einer Geſellſchaft etwa den Spaß, ſich in komiſcher Weiſe verliebt zu ſtellen. Er ſpielt vielleicht ſeine Rolle ſo gut, daß jedermann ihn für wirklich verliebt hält. Hier handelt es ſich daher für ſämtliche Zuſchauer um gänzlich unfreiwillige Komik, obgleich die Komik tatſächlich aus bewußtem Bemühen entſpringt.

Die außerhalb des komiſchen Gegenſtande liegende Abſicht.

Worauf es alſo hier ankommt, iſt dies, daß uns das Komiſche nicht aus der Abſicht des komiſchen Gegenſtandes ſelbſt hervorgegangen zu ſein ſcheinen darf. Hält man dies feſt, ſo iſt auch noch in einer anderen Hinſicht das Vorhandenſein einer Abſicht für gleichgültig beim Zuſtandekommen des Eindrucks des Unfreiwillig-Komiſchen erklärt. Ich meine die außerhalb des komiſchen Gegenſtandes etwa vorhandene Abſicht, die Komik an dieſem Gegenſtand herbeizuführen. Über eine ſolche von außen her in den komiſchen Gegenſtand hineinwirkende Abſicht iſt im Komiſchen der unfreiwilligen Art ſchlechterdings nichts geſagt. Sie kann fehlen, kann aber auch vorhanden ſein. Jemand gerät durch einen Streich, den ihm ein anderer geſpielt hat, in eine komiſche Lage. Dieſe komiſche Lage iſt abſichtlich hervorgerufen worden. Aber die hervorrufende Abſicht gehört nicht der komiſchen Perſon, ſondern einem fremden Bewußtſein an. So iſt denn die komiſche Lage,

in die jemand durch einen Streich, einen Poſſen, eine Intrige gebracht wird, ein Komiſches der unfreiwilligen Art. Die abſurden Blamierungen, in die Herr von Eiſenſtein in der Fledermaus durch ſein Stubenmädchen, durch ſeine von ihm nicht erkannte Frau und ſo fort hineinfällt, ſind ein unfreiwillig Komiſches, ſo ſehr dies alles auch durch ſeinen Freund, den Doktor Blind, der ſich an ihm rächen will, eingefädelt iſt.

Komik der Gebrechen

3. Zum Unfreiwillig-Komiſchen gehört zunächſt die aus den leiblichen und ſeeliſchen Gebrechen herrührende Komik. Da iſt es erſtlich die Geſtalt als ſolche, wodurch Komik gegeben ſein kann. Ein mächtiger Buckel, ſpindeldürre Beine wirken komiſch. Sodann wird man an Schwerhörigkeit, Kurzſichtigkeit, Stottern, Liſpeln, Hinken, Watſcheln, an Tölpelhaftigkeit, Zappligkeit, Fahrigkeit, an Zerſtreutheit, Dummheit, auch an Schwachſinn und Narrheit zu denken haben. Aus allen dieſen und ähnlichen Quellen kann Komiſches entſpringen.[1])

Charakterkomik

In anderen Fällen ſtammt das Unfreiwillig-Komiſche aus den Charakteranlagen her. Die Zuſammenſetzung des Charakters iſt in gewiſſen Fällen beſonders geeignet, Komiſches entſtehen zu laſſen. Gutmütigkeit verbunden mit Unerfahrenheit, Verliebtheit gepaart mit Schüchternheit, leicht entzündbare Begeiſterungsfähigkeit im Verein mit Prahlerei, Eitelkeit und Nervoſität: dies können ergiebige Quellen für unfreiwillige Komik werden. Man pflegt in ſolchen Fällen von Charakterkomik zu ſprechen. Dieſer Ausdruck darf natürlich nicht ſo verſtanden werden, als ob ein Charakter ſchon als ſolcher komiſch wirkte. Dies iſt unmöglich. Ein Charakter kann nur in übertragenem Sinne komiſch heißen; inſofern nämlich, als er durch ſeine Zuſammenſetzung ergiebig iſt für komiſche Äußerungen, mögen dieſe in Gebärden oder Handlungen oder Reden beſtehen. Ähnlich pflegt ja auch von tragiſchen Charakteren die Rede zu ſein, obwohl damit im Grunde gleichfalls nur Charaktere gemeint ſind, die auf das Entſtehen tragiſcher Kämpfe angelegt ſind. Nenne ich einen Charakter ſelbſt komiſch, ſo kann dies nur beſagen, daß mich dieſer Charakter an die komiſchen Verwicklungen gemahnt, auf die er vermöge der Zuſammenſetzung ſeiner Eigenſchaften angelegt iſt. — Es leuchtet von ſelbſt ein, daß die Charakterkomik nicht auf das Unfreiwillig-Komiſche beſchränkt iſt.

[1]) Hartmann macht über die Komik der Gebrechen allerhand treffende Bemerkungen (Philoſophie des Schönen, S. 349 ff.). Mit der Komik der äußeren Geſtalt freilich vermag ſeine Theorie, die alles Komiſche auf einen Irrtum gründet, nicht zurechtzukommen. Hier greift er zu einer künſtelnden Erklärung (S. 353 f.).

Auch wo es ſich um Witz und Humor handelt, gibt es — und hier erſt recht — Charakterkomik.

Situationskomik.

Unter einem weſentlich anderen Geſichtspunkte gliedert ſich die Situationskomik aus.[1]) Sie iſt an das Zuſammenhandeln mehrerer Perſonen geknüpft. Da kann nun die Sache ſo liegen, daß das Haltloſe, Zweckwidrige, Unſinnige des komiſchen Vorganges ſich vorzugsweiſe in der Stellung der beteiligten Perſonen zueinander, das heißt: in dem, was die Perſonen voneinander wiſſen und nicht wiſſen, voneinander erwarten, hoffen, befürchten, kurz in der „Situation“ zum Ausdruck bringt. Weder liegt das Komiſche hier in dem Gebrechen eines einzelnen oder mehrerer, noch iſt es die Handlung eines einzelnen oder mehrerer, worin die Komik vorzugsweiſe hervortritt; auch iſt die Komik nicht nachdrücklich als Ausdruck von Charaktereigenſchaften behandelt; ſondern überwiegend iſt der Eindruck vorhanden, daß die Komik des Vorganges in der Stellung der Perſonen zueinander zutage tritt. Ich erinnere etwa an jene Szene in Figaros Hochzeit, wo der Graf von Almaviva die Gräfin mit dem Pagen Cherubin überraſcht, Cherubin in dem Zimmer nebenan verſteckt wird, der eiferſüchtige Graf in das Zimmer eindringen will, dann aber, als der Graf Brechwerkzeuge holen geht, Cherubin in den Garten hinabſpringt und an ſeiner Statt ſich Suſanne in das Gemach begibt, der zurückgekehrte Graf aber vor der Zimmertür, hinter der ſich ſeiner Meinung nach der lockere Vogel befindet, weiter droht und wütet und ſich in wilden Gebärden ergeht, bis ihm zu ſeiner Verblüffung die harmloſe Suſanne entgegentritt. Selbſtverſtändlich darf man die „Situation“ nicht in abſtraktem Sinne nehmen, ſondern muß ſie als Ergebnis der wollenden, handelnden, irrenden Perſonen anſehen. Es liegt in der Natur der Sache, daß auf dem Gebiete des Humors Situationskomik ausgeſchloſſen iſt. Denn Humor iſt nicht ohne Charaktervertiefung möglich. — Genauer gehe ich hier nicht auf Charakter- und Situationskomik ein. Ein ſolches Eingehen gehört mehr in die Poetik des Luſtſpiels.

Objektive Komik der freiwilligen Art.

4. Das Objektiv-Komiſche deckt ſich keineswegs mit dem Komiſchen der unfreiwilligen Art. Es gibt auch Objektiv-Komiſches, das durch das Bewußtſein des komiſchen Gegenſtandes abſichtlich hervorgerufen iſt; alſo Objektiv-Komiſches der freiwilligen Art. Freilich

[1]) Es ergibt ſich aus meinen Ausführungen von ſelbſt, wie wenig befriedigend es iſt, wenn KRAEPELIN die Komik einteilt in Anſchauungskomik (die reine ſinnliche Anſchauung wirkt hier ohne weitere intellektuelle Verarbeitung komiſch), Situations-

muß dabei die Bedingung erfüllt ſein, daß das hervorrufende Bewußtſein die Komik nicht in ihrer Weſensbeſchaffenheit verwandelt und keine neue Stufe der Komik bedingt. Denn ſonſt würde ja die Komik in den ſubjektiven Typus fallen.

Wenn jemand eine Geſellſchaft durch Grimaſſenſchneiden unterhält, ſo gehört für jeden zum Eindruck des Komiſchen dies, daß der Spaßmacher ſeine Grimaſſen abſichtlich hervorbringt. Aber auch die weitere Bedingung iſt erfüllt, daß durch dieſe Abſicht der komiſche Eindruck des Geſichterſchneidens nicht in ſeiner Weſenheit verändert wird. Bei einem Maskenball weiß jeder vom anderen, daß er, um komiſch zu wirken, dieſen oder jenen Maskenanzug angelegt habe. Und auch hier bildet dieſes Wiſſen von der Abſicht der anderen nur eine Hinzufügung zum komiſchen Eindruck, ohne daß die ganze Art des Komiſchen dadurch verwandelt würde.

Immerhin ſind es die bei weitem weniger häufigen und weniger wichtigen Fälle, wo das Merkmal des Freiwilligen zutrifft. In der Hauptſache iſt die objektive Komik von unfreiwilliger Art. Durch das Unfreiwillige erhält ſie ihre eigentümliche Färbung. Auf das Unfreiwillige iſt daher noch etwas genauer einzugehen.

Rechtfertigung der Ausſonderung der unfreiwilligen Komik.

5. Entſpricht die Ausſonderung der unfreiwilligen Komik nicht etwa bloß einem logiſchen Bedürfnis? Ein Gegner könnte einwerfen: rein logiſch genommen laſſe ſich freilich leicht feſtſtellen, ob unfreiwillige oder freiwillige Komik vorliege; aber für den äſthetiſchen Charakter des Eindrucks ſei das Unfreiwillige oder Freiwillige belanglos. Es iſt daher nötig zu zeigen, welche äſthetiſche Eigentümlichkeit das Komiſche durch den Charakter des Unfreiwilligen erhält.

Durch das Unfreiwillige tritt eine gewiſſe beſondere Färbung des komiſchen Eindrucks ein. Der komiſche Eindruck erhält einen gewiſſen Zuſatz. Ein Nebengefühl verknüpft ſich mit dem komiſchen Eindruck. Dieſes Nebengefühl iſt jetzt zu beſtimmen. Dabei will ich, der Einfachheit der Ausdrucksweiſe wegen, annehmen, daß der komiſche Gegenſtand der Menſchenwelt angehört, und daß es ſich um Derbkomiſches handelt.

Der Eindruck des Schickfalsmäßigen.

Wenn ſich der Umſchlag des Wertanſpruches ins Nichtige unfreiwillig vollzieht, ſo entſteht der Eindruck, daß der beſtimmten Perſon etwas Komiſches widerfahren, etwas Lächerliches „paſſiert“ iſt. Je

komik (hier iſt eine gewiſſe innerliche Verarbeitung des Gegebenen durch das Subjekt nötig; denn ſo erſt wird eine Situation verſtanden) und in das Witzig-Komiſche (Zur Pſychologie des Komiſchen, S. 134, 137 f., 142 f.).

lebhafter und inniger nun die Einfühlung iſt, um ſo mehr geht mit dieſem Eindruck des Widerfahrens eine gewiſſe Verdichtung und Ausweitung vor. Das „Es“, das in dem Widerfahren ſteckt, wird zu einer halb zufalls-, halb ſchickſalsmäßigen Macht. Das Schickſal ſcheint dieſem beſtimmten Menſchen einen Streich geſpielt, der Zufall ſcheint ſchalkhaft auf ihn gelauert zu haben. Der Lauf der Dinge ſcheint ihn in ſeinen närriſchen Wirbel geriſſen zu haben. Beſonders deutlich tritt dieſe ſchickſalsmäßige Vertiefung des im unfreiwillig Komiſchen liegenden Widerfahrens dort hervor, wo in dem Lauf der Dinge auch keine fremde Abſicht, die das Komiſche herbeiführen hülfe, als Glied vorkommt, wo es ſich alſo um keinen Streich, keinen Poſſen, keine Intrige handelt. Aber auch wo jemand einen anderen abſichtlich in eine lächerliche Lage bringt, ihn vielleicht in ein ganzes Netz von Komik verwickelt, kommt dennoch in gewiſſem Grade der Eindruck zuwege, daß dieſer andere einem komiſchen Schickſal verfallen iſt. Die Intelligenz, die den Streich ſpielt, wird dann eben als zum Lauf der Dinge gehörig gefühlt. Deutlicher freilich, wie geſagt, entſteht der Eindruck des Schickſalsmäßigen dort, wo keine ſolche planende und ausführende fremde Intelligenz vorhanden iſt, ſondern der komiſche Zuſammenhang ſich an der beſtimmten Perſon mit reiner Unperſönlichkeit vollzieht.

Dieſer Eindruck des Schikſalsmäßigen iſt die Färbung, die ſich mit dem Komiſchen der unfreiwilligen Art verbindet. Wir erinnern uns hier an das Tragiſche: hier gehört die ſchickſalsmäßige Vertiefung zu Kern und Weſen des Typus (S. 304). Im unfreiwillig Komiſchen handelt es ſich nur um einen leichten Anflug von Schickſalsmäßigkeit. Im Tragiſchen ferner hat das Schickſal einen furchtbar-ernſten Sinn; im Komiſchen wiegt das Schickſal leicht, ja es iſt geradezu an die Bedingung des Leichtgenommenwerdens gebunden.

B. Das Unfreiwillig-Komiſche der naiven Art.

Das Objektiv-Komiſche der derben und feinen Art.

6. Das Objektiv-Komiſche kann ebenſowohl in feiner wie in derber Geſtalt auftreten. Es gibt Perſonen, über deren Gebaren und Reden, ohne daß ſie es herbeiführen oder auch nur davon wiſſen, ein leiſer Schimmer von Komik liegt. Eine gewiſſe ſchüchterne Befangenheit im ganzen Auftreten kann ebenſoſehr wie eine gewiſſe fahrige Haſtigkeit eine Urſache ſolchen komiſchen Anfluges ſein. Bei dem einen iſt es ein kleiner Zuſatz von Eitelkeit, bei einem andern ein Zuviel an leicht entzündbarem Enthuſiasmus, was das Gebaren

der Perſon ins Komiſche hinüberſpielen läßt. Genauer die Anwendung des Unterſchiedes von derber und feiner Komik auf das unfreiwillig Komiſche zu erörtern, erſcheint mir als überflüſſig.

Das Naiv-Komiſche.

Dagegen iſt es wichtig, aus dem Gebiete der unfreiwilligen Komik das Naiv-Komiſche herauszuheben. Hierbei iſt das Naive nicht etwa als gleichbedeutend mit dem Nichtwiſſen von der eigenen Komik genommen. Dann hätte eine ſolche Heraushebung keinen rechten Sinn. Sondern das Naive hat hier einen bedeutend engeren und hierdurch charakteriſtiſchen Sinn.

Das unentwickelte und das gebildete Bewußtſein.

Wir haben uns auf folgenden Boden zu verſetzen. Ich gehe aus von dem Unterſchiede des unentwickelten und entwickelten Bewußtſeins und nehme an, daß dieſer Unterſchied als ſchroffer Gegenſatz vorliegt. Es ſtehe alſo, ſo nehme ich an, dem beſchränkten Bewußtſein ein ausgeweitetes gegenüber, dem einfachen ein verwickeltes, dem vorſtellungsarmen ein kenntnisreiches, dem weltungewandten ein weltmänniſches, dem ſchwerbeweglichen ein überlegen-ſpielendes, dem in ſchlichten, treuen, patriarchaliſchen Vorſtellungen und Gefühlen feſtgewurzelten ein überverfeinertes, zerſetztes Bewußtſein. Hier eine der Natur naheſtehende Seele, dort ein in Kultur- und Überkultur hin- und herblitzender Geiſt. Hier Einfalt, dort Bildung, Überbildung, Verbildung. So verſchieden ſich auch der Gegenſatz geſtalten mag: immer handelt es ſich um den Gegenſatz des naiven, das heißt unentwickelten und des gebildeten Bewußtſeins.

Das naive Bewußtſein: gemeſſen an dem Maßſtab des gebildeten Bewußtſeins.

Nun nehme ich weiter an: das naive Bewußtſein gebe uns Anlaß, an dem Maßſtab des gebildeten Bewußtſeins gemeſſen zu werden. Das naive Bewußtſein iſt auf den Boden des gebildeten Bewußtſeins verſetzt, bewegt ſich im Umkreis der gebildeten Welt. Das Mädchen vom Lande kommt in ſtädtiſche Verhältniſſe, das Kind will ſich im Kreiſe der Großen bemerkbar machen, der Bauer macht ſeinen tölpiſchen Verſtand in einem Rechtshandel geltend, eine natürliche, burſchikoſen Ton liebende junge Dame kommt, wie dies Trotha in ſeinem Luſtſpiel „Hofgunſt“ ſchildert, an einen in Etikette erſtarrten Hof. Es kann aber jener Anlaß, mit dem Maßſtab des gebildeten Bewußtſeins gemeſſen zu werden, auch ohne eine ſolche Verpflanzung in den Umkreis des gebildeten Bewußtſeins, einfach ſchon dadurch entſtehen, daß das naive Bewußtſein durch die Art ſeines Benehmens, Redens, Handelns dem Betrachter nahelegt, es mit dem Maßſtab eines klugen, erfahrenen, gewandten, verfeinerten Bewußtſeins zu meſſen. Der naive Menſch äußert ſich ſo, daß er, auch wenn er in ſeinem Umkreis bleibt, doch durch

die Art ſeiner Äußerung auch für die Welt des gebildeten Bewußtſeins gelten zu wollen ſcheint. Man denke an altkluge Bemerkungen von Kindern im Geſpräch untereinander oder an Bauernweisheit in der Dorfſchenke.

Und endlich ſetze ich voraus, daß die Äußerung des naiven Bewußtſeins, gemeſſen mit dem Maßſtab des gebildeten Bewußtſeins, als haltlos, töricht, nichtig erſcheint. Der Naive glaubt etwas Kluges, Zutreffendes, Zweckmäßiges geſagt oder getan zu haben, in Wahrheit aber liegt das bare Gegenteil hiervon vor.

Hinweis auf die allgemeinen Bedingungen des Komiſchen.

Auf dieſe Weiſe entſteht die Komik des Naiven. Es verſteht ſich dabei von ſelbſt, daß die allgemeinen Bedingungen des Komiſchen, wie ſie das ſechzehnte Kapitel darlegte, erfüllt ſein müſſen. Zum Beiſpiel darf die Auflöſung der naiven Äußerung nicht ſchmerzliches Bedauern, tränenvolle Enttäuſchung hervorrufen. Doch wäre es überflüſſig, die verſchiedenen allgemeinen Erforderniſſe, unter denen das Komiſche ſteht, hier eigens in Erinnerung zu bringen. Von jeder Art des Komiſchen gilt, daß ſich mit den beſonderen Eigentümlichkeiten gerade dieſer beſtimmten Art die allgemeinen Erforderniſſe des Komiſchen verbinden müſſen. Nur die beſonderen Eigentümlichkeiten ſind in jedem Fall zu entwickeln.

Nicht das ganze naive Bewußtſein braucht dem komiſchen Umſchlag zu verfallen.

7. Es iſt keineswegs geſagt, daß das ganze naive Bewußtſein nach allen ſeinen Eigenſchaften und Seiten in den Umſchlag hineingeriſſen wird. Oft iſt am naiven Bewußtſein nebſt dem, daß es ſich als unzweckmäßig, haltlos, nichtig erweiſt, zugleich ſeine Unſchuld, ſeine echte Kindlichkeit, ſeine ſittliche Reinheit, kurz ſeine Größe hervorgehoben. In ſolchem Falle geht nicht das ganze naive Bewußtſein in den komiſchen Auflöſungsvorgang ein; ſondern eine beſtimmte und vielleicht in der künſtleriſchen Darſtellung ſtark betonte Seite am Naiven bleibt vom Komiſchen unberührt, bleibt ruhig beſtehen.[1]) Man kann dies deutlich an Pickwick bei Dickens ſehen: er

[1]) Dieſen Gedanken hebt Lipps in der tiefgreifenden Behandlung, die er dem Naiv-Komiſchen widmet, hervor (Komik und Humor, S. 98 f., 112). Doch kann ich nicht zuſtimmen, wenn Lipps die naive Komik als „die Komik des Gegenſatzes der Standpunkte“ charakteriſiert (S. 106). Die Komik, um die es ſich hier handelt, entſteht nicht dadurch, daß man eine Äußerung einerſeits vom Standpunkt des naiven, anderſeits vom Standpunkt des gebildeten Bewußtſeins betrachtet. Sondern die in Frage ſtehende Äußerung gehört einerſeits objektiv und wahrhaft der naiven Stufe des Bewußtſeins an, und anderſeits erhebt ſie vermöge des objektiven wirklichen Tatbeſtandes den Anſpruch, eine vom gebildeten Bewußtſein anzuerkennende Leiſtung zu bedeuten. Lipps will das Naiv-Komiſche als eine Syn-

kommt durch ſeine weltunkundige, unpraktiſche, von Begriffen langſame, dabei kinderhaft grundgute, rührend ſelbſtloſe Natur in die lächerlichſten Verlegenheiten und Abenteuerlichkeiten. Allein ſoviel an ihm hierdurch auch dem Gelächter preisgegeben wird, ſo bleibt doch ſein prächtig guter Kern, ſein golden treues Herz davon unberührt. Dieſer tiefſte Teil ſeines Weſens ſchwebt über allem komiſchen Spiel, in das er hineingeriſſen wird. Und etwas Ähnliches gilt auch von ſeinen drei Genoſſen, Winkle, Tupmann und Snodgras, und ebenſo von ſeinem Diener Sam Weller. Doch iſt dieſes ruhige Beſtehenbleiben einer Seite am komiſchen Gegenſtande nicht etwa, wie Lipps meint, nur dem Naiv-Komiſchen eigentümlich, ſondern auch ſonſt im Komiſchen möglich. Die Zerſtreutheit, Eitelkeit, Großſprecherei eines Menſchen kann dem Gelächter preisgegeben ſein und dabei doch ſein gleichfalls vom Dichter hervorgehobener braver, tüchtiger Sinn unangetaſtet beſtehen bleiben.

Will man Beiſpiele für das Naiv-Komiſche geben, ſo muß man darauf achten, daß das naive Bewußtſein auch wirklich die Urſache des komiſchen Auflöſungsvorganges ſei. Wenn das naive Bewußtſein den komiſchen Auflöſungsvorgang nur begleitet, ſo gehört dies nicht hierher. Wenn eine naive Bauerndirne dadurch in eine komiſche Lage gerät, daß ſie vor lauter Verliebtheit eine drollige Verwechſelung begeht, ſo gehört dies nicht ins Naiv-Komiſche. Falſtaff hat eine gewiſſe Naivetät; und doch wäre es irrig, eben darum ſchon das Komiſche, das ſich an ihn knüpft, zum Naiv-Komiſchen zu zählen. Seine Liederlichkeit, Großſprecherei, Feigheit und dergleichen ſind die Urſachen, aus denen ſeine Komik entſpringt. Seine Naivetät iſt nicht das, was unmittelbar eine komiſche Auflöſung herausfordert. Wenn dagegen Zettel, Squenz und die anderen Handwerker in Shakeſpeares Sommernachtstraum am Hofe des Herzogs von Athen ein Hochzeitsfeſtſpiel vorbereiten und aufführen, ſo iſt dies naive Komik. Denn hier iſt es das Törichte, Beſchränkte, Unkundige dieſer Leute, was durch ſeine anſpruchsvolle Art dem komiſchen Umſchlagen verfällt. Wenn dagegen dem Zettel durch Puck ein Eſelskopf angezaubert wird und durch Oberons Zauberliſt der ſo verwandelte Zettel und Titania in zärtliche wechſelſeitige Verliebtheit geraten, ſo ſind dieſe Vor-

Beiſpiele.

theſe des Objektiv- und des Subjektiv-Komiſchen erweiſen. Nur durch eine etwas künſtliche Zurechtlegung aber gelingt es ihm, das Naiv-Komiſche als ein Subjektiv-Komiſches hinzuſtellen. In Wahrheit vollzieht ſich das Naiv-Komiſche durchaus im Elemente des Objektiv-Komiſchen.

gänge nicht Beiſpiele für das Komiſche der naiven Art. Denn es iſt hier nicht die naive Bewußtſeinsſtufe des Zettel als ſolche, was ad abſurdum geführt wird. Wenn dagegen in Shakeſpeares Viel Lärm um Nichts der gutherzig dumme, abſurd umſtändliche Gerichtsdiener der Wache Vorſchriften gibt, die ſämtlich das Amt der Wache aufheben, indem ſie darauf hinauslaufen, alles gehen zu laſſen, wie es eben geht, ſo iſt dies naiv-komiſch: die Reden des Gerichtsdieners ſind gerade in ihrer verdrehten Beſchränktheit ein echtes Stück Natur, zugleich aber bedeuten ſie eine völlige Verfehlung des Zweckes, dem ſie dienen wollen. In den deutſchen Luſtſpielen und Poſſen der älteren Art kommt überaus viel naive Komik vor. Stubenmädchen, Backfiſche, Diener, Leute geringeren Standes, aber auch adlige Dummköpfe, betrogene Ehemänner, töricht eiferſüchtige Frauen und ſo weiter werden mit Vorliebe im Sinne naiver Komik gezeichnet. Ich erinnere etwa an das Stück von Benedix „Ein Luſtſpiel“, wo der pedantiſche, weltungewandte, unſchuldig brave Muſikdirektor Bergheim gerade durch ſeine ungeſchickte Art mit einem Mal drei Bräute bekommt; oder an die Hochzeitsreiſe von demſelben Dichter, wo ein Stockphilologe, der erfahrungsloſe, dumm-gelehrte Gymnaſialprofeſſor Lambert, ſich in dem Verhalten zu ſeiner jungen Frau der äußerſten Abſurditäten ſchuldig macht.

C. Übergänge von der objektiven zur ſubjektiven Komik.

Das einfache Wiſſen von der eigenen Komik.

8. Wenn ich mich jetzt zur Betrachtung der ſubjektiven Komik wende, ſo habe ich zunächſt gewiſſe Beteiligungen des Bewußtſeins am komiſchen Gegenſtand, die nicht zum Subjektiv-Komiſchen gehören, abzugrenzen und auszuſcheiden.

Eine Beteiligung des Bewußtſeins am komiſchen Zuſtand oder Vorgang liegt ſchon dort vor, wo jemand von ſeiner eigenen Komik weiß und dieſer von ſeiner eigenen Komik wiſſende Menſch Gegenſtand für einen Betrachter wird. Jemand hat etwa bei feſtlicher Gelegenheit ſeine Kravatte umzubinden vergeſſen und hat dies beim Feſte bemerkt. Dieſes einfache Wiſſen von der eigenen Komik bedingt in keinem Falle eine neue Stufe oder Art von Komik. Vielleicht läßt ihn das Wiſſen von der eigenen Komik völlig gleichgültig; vielleicht ärgert er ſich über ſeine komiſche Lage; vielleicht auch kommt ſo etwas wie Beſchämung und Verlegenheit über ihn. Hierdurch kann der komiſche Eindruck allerhand Färbungen, Verſtärkungen, Abſchwächungen erfahren; aber eine Weſensänderung des Komiſchen,

eine neue Stufe der Komik ergibt ſich hieraus nicht. Das einfache Wiſſen von der eigenen Komik und die ſich hieran ſchließenden ſtofflichen Gefühle bilden alſo für den Betrachter entweder nur eine gleichgültige Begleiterſcheinung der objektiven Komik oder einen in gewiſſem Grade verändernden Faktor der objektiven Komik.

Das Wiſſen von fremder Komik.

Dasſelbe gilt hinſichtlich des Wiſſens von fremder Komik. Hier ſetze ich alſo voraus, daß der Betrachter einen komiſchen Zuſtand oder Vorgang und zugleich eine oder mehrere Perſonen, die von dieſer Komik ein Wiſſen beſitzen und vielleicht allerhand ſtoffliche Gefühle an dieſes Wiſſen knüpfen, vor ſich hat. So iſt es überaus häufig im Luſtſpiel: wir ſehen eine Perſon in eine komiſche Lage geraten und andere Perſonen dieſer komiſchen Lage zuſchauen. Bleibt es bei dem Wiſſen von der fremden Komik und bei den ſich naturgemäß daran anſchließenden ſtofflichen Gefühlen (Ärger, Schadenfreude und dergleichen), ſo tritt an dem Objektiv-Komiſchen keine Weſensveränderung ein. Man könnte das Wiſſen von der fremden Komik und die ſich daran anſchließenden Gefühle höchſtens als eine äußerliche Hinzufügung zu dem komiſchen Gegenſtand anſehen. Indem ich den objektiv-komiſchen Zuſtand oder Vorgang betrachte, faſſe ich zugleich auch die Perſonen auf, die etwa in dem Luſtſpiel Zuſchauer dieſer Komik ſind, Bemerkungen über ſie machen, Kritik daran üben, Ärger, Mitleid, Schadenfreude und dergleichen empfinden. So kann ich ja auch mit der anmutigen Geſtalt, die mir der Dichter darbietet, zugleich die Perſonen, die in der Dichtung als Betrachter dieſer Anmut vorkommen, auffaſſen.

Abſichtliches Hervorbringen fremder Komik.

9. Ich gehe einen Schritt weiter und nehme an, daß der komiſche Vorgang durch ein fremdes Bewußtſein hervorgerufen wurde. Hier iſt alſo nicht nur Wiſſen von der fremden Komik, ſondern auch Abſicht und Wille, ſie hervorzubringen, vorhanden. Jemand ſpielt in der Komödie oder in der Wirklichkeit einem anderen einen Streich, fädelt eine Intrige ein und dergleichen. Hier iſt alſo der komiſche Gegenſtand um das abſichtliche Hervorgebrachtwerden des komiſchen Vorganges durch ein fremdes Bewußtſein reicher geworden. Auch hiermit haben wir den Umkreis des Objektiv-Komiſchen nicht verlaſſen. Eine beſondere Stufe oder Art der Komik iſt durch das Hinzutreten eines den fremden komiſchen Vorgang hervorbringenden Willens nicht im entfernteſten entſtanden. Es verhält ſich hier ähnlich wie im Tragiſchen. Die Anſtifter tragiſchen Unheils ſind für die Entſtehung und Entwicklung des Tragiſchen, wie ſich von ſelbſt verſteht, von aller-

größter Bedeutung. Trotzdem wird durch den Umſtand, daß ein haſſender Feind oder ein Böſewicht der bewußte Verurſacher einer tragiſchen Verwicklung wird, nicht im entfernteſten eine beſondere Form oder Stufe des Tragiſchen hervorgerufen. Das Anſtiften tragiſchen Unheils ſteht allerdings in enger Verbindung mit dem tragiſchen Eindruck; wir beziehen das Tragiſche auf den Anſtifter als auf ſeine Urſache; aber von einer hierdurch entſtehenden beſonderen Art des Tragiſchen iſt keine Rede. Ähnlich verhält es ſich im Komiſchen. Die Anzettler komiſcher Verwicklungen ſind für das Komiſche ſelbſtverſtändlich von höchſter Wichtigkeit; wir beziehen das Komiſche auf ſie als ſeine Urſache. Aber an und für ſich iſt mit dem Beziehen der komiſchen Lagen und Vorgänge auf die Anzettler keine Weſensänderung im komiſchen Eindruck hervorgebracht.

Abſichtliches Hervorbringen der eigenen Komik.

Hieran ſchließen ſich naturgemäß die Fälle, wo eine Perſon die an ihr ſelbſt zutage tretende Komik mit Abſicht erzeugt. Auch hier bildet das Hervorbringen der Komik als ſolches noch nicht notwendig einen Boden für das Entſpringen einer beſonderen Stufe des Komiſchen. Es gibt genug Fälle, wo das bewußte Hervorbringen der eigenen Komik nicht über die objektive Komik hinausführt. Der Grimaſſenſchneider, der ſich Maskierende ſind die Verurſacher der an ihnen ſelbſt zutage tretenden Komik. Allein eine Weſensveränderung im Komiſchen iſt hierdurch nicht notwendig eingetreten. Man darf nur davon reden, daß das Objektiv-Komiſche hierdurch eine beſondere Färbung erhält. So habe ich denn auch dieſen Fällen dadurch Rechnung getragen, daß ich innerhalb des Objektiv-Komiſchen das Freiwillig-Komiſche heraushob und dem Komiſchen der unfreiwilligen Art gegenüberſtellte.

Lachende Zuſchauer als zum komiſchen Gegenſtand gehörig.

10. Eine weſentlich andere Beteiligung des Bewußtſeins am komiſchen Gegenſtand ſchon iſt es, wenn uns in der komiſchen Darbietung neben dem objektiv-komiſchen Verlauf zugleich lachende Zuſchauer gegenübertreten. Und zwar meine ich hier ein Lachen aus äſthetiſchfreier Teilnahme heraus. Hier haben wir alſo einen komiſchen Gegenſtand vor uns, der uns neben dem Objektiv-Komiſchen nicht etwa nur kühl bemerkende und beobachtende, auch nicht nur ſtofflich erregte Zuſchauer, ſondern unbefangen-äſthetiſche Betrachter darbietet, die dem Komiſchen als Komiſchem ihre Seele öffnen, es mit gelöſter Heiterkeit genießen und ſich lachend oder lächelnd daran ergötzen. In Luſtſpielen und Poſſen verhält es ſich ſo unzählige Male: auf der Bühne ſtellt ſich uns nicht nur der komiſche Vorgang dar, ſondern

daneben ſtehen auch, bemerkt oder unbemerkt von der komiſchen Perſon, heitere Lacher. Wenn in Viel Lärm um Nichts zuerſt Benedikt in Beatrice, dann dieſe in jenen durch liſtig erſonnenen Streich verliebt gemacht wird, ſo genießen, indem dies geſchieht, zugleich die Ausführer dieſes Streiches ſeinen komiſchen Ertrag in verſtohlenem Lachen. Auf den Zuſchauer wirkt nicht nur der objektiv-komiſche Vorgang, ſondern auch dieſes lachende Genießen der Komik. Und wie oft wird nicht auf der Bühne über Falſtaffs Großſprechereien und Verlegenheiten gelacht!

Hier tritt Steigerung des komiſchen Eindrucks ein.

Dieſe Zugehörigkeit eines frei-genießenden, lachenden oder lächelnden Bewußtſeins zum komiſchen Gegenſtand bringt nun ſchon eine bedeutſamere Veränderung am komiſchen Eindruck hervor. Sehen wir etwa auf der Bühne nicht nur den komiſchen Vorgang, ſondern auch Perſonen, die ſich zu ihm eine unbefangen äſthetiſche, frei-genießende Stellung geben, ſo wird uns in Mienen, Gebärden, Worten, Lachlauten die feeliſche Bewegung vorgemacht, die wir in uns als Betrachtern entſtehen laſſen ſollen. Auf dieſe Weiſe tritt eine Erleichterung und zugleich eine Steigerung der komiſchen Gefühlsvorgänge in uns ein. Spannungs-, Befreiungs-, Überlegenheitsgefühl — dies alles vollzieht ſich leichter und lebhafter in uns, wenn wir auf der Bühne (oder in einer geleſenen Dichtung oder auf einem Bilde) Perſonen vor uns haben, die ſich zu dem komiſchen Vorgang frei-genießend verhalten. Vor allem wird die Heiterkeit der Gefühlsvorgänge geſteigert, wenn wir ſehen und hören, wie auf der Bühne der komiſche Vorgang genoſſen und belacht wird. Das bekannte Bild Defreggers „Der Salontiroler“ kann als Beiſpiel dienen: der elegante, ſelbſtgefällige Städter im Tiroleranzug erregt unſere Heiterkeit um ſo mehr, weil wir ſeine Umgebung, die Dirnen und Burſchen, ihn als eine komiſche Figur mit heiterem Überlegenheitsgefühl genießen ſehen.

Ich will in dieſen Fällen, wo der komiſche Gegenſtand ein lachendes Bewußtſein in ſich ſchließt, noch nicht geradezu von ſubjektiver Komik reden. Wohl aber dürfen die Fälle dieſer Art dem Übergange von der objektiven zur ſubjektiven Komik zugezählt werden.

Lachen über die eigene unfreiwillige Komik.

Einen weiteren Schritt zur ſubjektiven Komik hin tue ich, wenn ich vorausſetze, daß eine Perſon gegenüber der an ihr ſelber unfreiwillig hervortretenden Komik mit heiterem Lachen oder Lächeln gegenüberſteht. Soll die lächerliche Perſon imſtande ſein, ihre eigene Lächerlichkeit zu belachen (oder, wenn es ſich um feine Komik handelt, zu belächeln), ſo muß ſie einen erheblichen Grad von Geiſtesfreiheit

beſitzen. Das lächerliche Ich iſt in ſeine eigene unfreiwillige Komik grobſtofflich verwickelt. Das Gefühl von der eigenen Lächerlichkeit wirkt als Druck. Das Ich fühlt ſich belaſtet, unfrei. Wenn nun trotzdem das lächerliche Ich imſtande iſt, ſeine eigene unfreiwillige Komik mit freier Stimmung zu genießen, ſo ſetzt dies eine Geiſtesfreiheit von bedeutender Stärke voraus. Das Ich überwindet in dieſem Falle ſein Gefühl der Belaſtung oder doch die Tendenz zum Entſtehen eines ſolchen Gefühls. Hierin äußert ſich ein viel ſtärkerer Grad von Geiſtesfreiheit, als zum Genießen fremder Komik gehört.

Eine noch ſtärkere Veränderung des komiſchen Eindrucks

Ebendaher wird auch der Betrachter, der eine Perſon, die Unfreiwillig-Komiſches an ſich hat, ſich lachend über die eigene Komik erheben ſieht, im Genießen des Komiſchen zu einem erheblich ſtärkeren Freiheitsgefühl emporwachſen, als dies der Fall wäre, wenn nur ein einfach objektiv-komiſcher Vorgang vor ihm ſtünde. Hier liegt alſo eine noch ſtärkere Veränderung des komiſchen Eindruckes vor als im vorigen Falle, wo der komiſche Gegenſtand nur Lacher über fremde Komik in ſich ſchloß. Die lachende Selbſterhebung über die eigene Komik ſtellt daher eine ſtärkere Annäherung an die ſubjektive Komik dar als der vorige Fall.

Beſonders iſt hierbei auf die Steigerung des Überlegenheitsgefühls zu achten. Zu jedem komiſchen Eindruck gehört, wie wir ſahen (S. 360 ff.), das Gefühl ſpielender Überlegenheit. Dieſes allgemeine Erfordernis alles komiſchen Verhaltens erfährt nun eine bedeutende Steigerung, ſobald der komiſche Gegenſtand eine lächerliche Perſon iſt, die ihre eigene unfreiwillige Komik lachend zu genießen vermag. Der ſich hierin ausdrückende ſtarke Grad von Geiſtesfreiheit erhöht das ſpielende Überlegenheitsgefühl, das jeden komiſchen Eindruck kennzeichnet, um ein Bedeutendes. Es kann hier zwar noch nicht von einer Weſensänderung des komiſchen Eindruckes die Rede ſein. Wohl aber wird doch durch jene eigentümliche Betätigung des Bewußtſeins im komiſchen Gegenſtand eine ſehr erhebliche Veränderung in der Art des komiſchen Eindrucks hervorgerufen.

Wichtigkeit dieſer Übergänge.

Jetzt ſind wir ſo weit, um den entſcheidenden Schritt zur Gewinnung der ſubjektiven Komik zu tun. Nur indem dieſe Übergänge zur ſubjektiven Komik Stufe für Stufe durchſchritten werden, erſcheint die ſubjektive Komik in organiſchem Zuſammenhange mit der objektiven. Die Hervorhebung dieſer Übergänge pflegt jedoch in der Äſthetik des Komiſchen vernachläſſigt zu werden. Gewöhnlich fügt man das Subjektiv-Komiſche ſofort in der Geſtalt des Witzes an das Objektiv-Komiſche.

Dieſe Zuſammenkoppelung hat etwas Plötzliches, ja Unbegreifliches an ſich. Der Witz hat zunächſt ganz außer Spiel zu bleiben; vielmehr iſt das allgemeine Weſen der ſubjektiven Komik zu erörtern; und dieſes iſt durch die gekennzeichneten Übergänge an die objektive Komik zu knüpfen.

D. Aufſtieg zur ſubjektiven Komik.

Die Geiſtesfreiheit im Subjektiv-Komiſchen.

11. Wollen wir den entſcheidenden Schritt in die ſubjektive Komik tun, ſo gilt es, die geſteigerte Geiſtesfreiheit als allgemeinen Boden feſtzuhalten. Ich ſetze ein Maß von Geiſtesfreiheit voraus, das jenes Überlegenheitsgefühl übertrifft, das die Bedingung allen komiſchen Aufnehmens und Genießens iſt. Die Geiſtesfreiheit muß uns als eine gewiſſe Selbſtherrlichkeit gegenüber Dingen, Menſchen und Weltlauf vor Augen ſtehen, als eine gewiſſe Willkür im Schalten und Walten mit den Welteindrücken. Dies iſt nun genauer zu beſtimmen. Es iſt unzweideutig zu ſagen, worin die Geiſtesfreiheit beſteht, die jenes allgemein-komiſche Überlegenheitsgefühl prinzipiell übertrifft.

Bewußtes Erzeugen komiſcher Vorſtellungszuſammenhänge.

Soll das, was ich ſubjektive Komik nenne, entſtehen, ſo ſetze ich erſtlich bewußtes Erzeugen komiſcher Zuſammenhänge voraus. Aus bloßem Aufnehmen und Genießen von Komik entſpringt keine neue Stufe des Komiſchen.

Dieſes Erzeugen komiſcher Zuſammenhänge bewegt ſich, ſo nehme ich zweitens an, im Bereiche bloßen Vorſtellens. Es beſteht nicht die Abſicht, die Vorſtellungen in Wollen und Handeln zu überſetzen wie beim Ausſinnen eines komiſchen Streiches. Noch auch haben die Vorſtellungen den Zweck, in ein Kunſtwerk umgeſetzt zu werden, wie dies dort der Fall iſt, wo ein Dichter etwa ein Luſtſpiel ſchafft. Die komiſchen Zuſammenhänge, die der Luſtſpieldichter vorſtellt, haben die Beſtimmung, Teile des Luſtſpieles zu werden. Solche Fälle bleiben hier abſeits liegen. Hier bildet die Welt des Vorſtellens als ſolche den Schauplatz, auf dem komiſche Spannungen und Auflöſungen geſchaffen werden. Ich tummle mich, komiſche Beziehungen ſchaffend, in meiner Vorſtellungswelt umher.

Auf die Vorſtellungsgebilde kommt es an.

Natürlich iſt hiermit nicht geſagt, daß ſich die komiſchen Gefühlsbewegungen des Betrachters in Vorſtellungsbewegungen auflöſen. Die Gefühle im komiſchen Betrachter bleiben hier genau ebenſo Gefühle wie gegenüber dem objektiv-komiſchen Verlaufe. Der Unterſchied liegt nur darin, daß hier die Gefühle des Betrachters in Vorſtellungs-

gebilde als ſolche, in Gegenſtände, die nur als Vorſtellungen gelten wollen, eingefühlt werden, während uns in der objektiven Komik etwas, was als wirklich genommen ſein will, und wäre es auch eine phantaſtiſche Wirklichkeit, gegenüberſteht. Wir haben es jetzt mit Gebilden innerhalb eines Subjektes zu tun. Die Vorſtellungsarbeit des Subjektes wird hier von den Gegenſtänden nicht weggedacht, nicht an ihnen vernachläſſigt, ſondern ſie bildet eine weſentliche Seite an den komiſchen Gebilden, ja geradezu das Medium, in das zunächſt und unmittelbar die Komik hineinverlegt wird. Wenn ich den Humor Shakeſpeares als Humor genießen will, ſo verſetze ich mich nicht in die Handlung und die Charakterentwicklung in ſeinen Dramen, ſondern in die ſubjektive Welt Shakeſpeares, die mir aus den Geſtalten, die er geſchaffen, hervorzublicken ſcheint.

Willkür der Vorſtellungsverknüpfung gefordert.

Hiermit iſt die Hauptſache gewonnen, und es gilt nun, das, was in dieſer Beſtimmung liegt, völlig auszudenken. Zu dieſem Zweck frage ich: unter welcher Bedingung werden von dem Betrachter die von einem Subjekte erzeugten komiſchen Vorſtellungen unmittelbar als Vorſtellungen aufgefaßt, unmittelbar als Leiſtung des Subjektes angeſehen und nicht in erſter Linie auf eine entſprechende Wirklichkeit bezogen? Wenn beiſpielsweiſe jemand eine Geſellſchaft damit unterhält, daß er eine drollige Geſchichte erfindet und erzählt, ſo wird die Geſellſchaft in erſter Linie die objektive Komik, die in der Geſchichte enthalten iſt, auffaſſen und belachen. Sollen die dargebotenen komiſchen Vorſtellungszuſammenhänge zunächſt auf das Subjekt, das ſie erzeugt, bezogen werden, ſo müſſen ſie das Gepräge der Willkür tragen. Es muß ſich in den komiſchen Vorſtellungszuſammenhängen die Willkür des Subjekts, ſein höchſt individuelles freies Schalten, ſeine ſpielende Selbſtherrlichkeit ausdrücken. Die komiſchen Vorſtellungsbeziehungen müſſen etwas von augenblicklichen Einfällen, von ſouverän erzeugten Gebilden an ſich tragen. Damit iſt natürlich nicht geſagt, daß dieſe komiſchen Vorſtellungen dummes Zeug ſein ſollen. Vielmehr iſt als ſelbſtverſtändlich vorausgeſetzt, daß alles Sinnvolle, Geiſtreiche, Tiefe, deſſen die Komik überhaupt fähig iſt, ſich auch in dieſer Form der willkürlichen Vorſtellungszuſammenhänge zum Ausdruck bringe. Ja, dieſe individuelle Willkür und Selbſtherrlichkeit iſt gerade recht geeignet, von Geiſt funkelnde, durch Eigenart überraſchende Komik zu erzeugen.

Vorſtellungszuſammen-

12. So läßt ſich bis jetzt die ſubjektive Komik dahin beſtimmen, daß die von einem Subjekt erzeugten komiſchen Vorſtellungen das

Gepräge der individuellen Willkür an ſich tragen und ebendeswegen von dem Betrachter zunächſt und in erſter Linie auf das erzeugende Subjekt bezogen werden. Das Subjekt ſcheint, indem es die komiſchen Vorſtellungsbeziehungen erzeugt, mit ſeinen Vorſtellungen überlegen zu ſpielen, ſie mit Geiſtesfreiheit durcheinanderzuſchütteln und neu zu kombinieren, ſie nach Belieben und doch ſinnreich ſich verketten zu laſſen. So macht ſich in dem Erzeugen der komiſchen Vorſtellungszuſammenhänge eine betont-individuelle Geiſtesfreiheit geltend. Das Subjektiv-Komiſche hat zur Grundlage die Erzeugung komiſcher Vorſtellungszuſammenhänge aus betont-individueller Geiſtesfreiheit heraus.

hänge aus betont-individueller Geiſtesfreiheit heraus.

Doch iſt hierdurch der Zuſammenhang mit der objektiven Wirklichkeit nicht etwa in Frage geſtellt oder gar aufgehoben. Die ſubjektive Komik wäre eine nichtsſagende Betätigung, ſie würde nur im Erzeugen von Spinneweben und Seifenblaſen beſtehen, wenn ſie ſich des Zuſammenhanges mit der Welt begäbe. Vielmehr iſt es die geſamte Welt, mit der das Komik-erzeugende Subjekt ſouverän ſpielt. Das Vorſtellungsreich der ſubjektiven Komik hat zu ſeiner Grundlage die Erſcheinungen in Natur und Geiſt, die Einzelmenſchen und die Schickſale der Menſchheit, Tatſachen und Werte, Gutes und Böſes, Großes und Kleines, Hohes und Niedriges. Der ſubjektiven Komik iſt, wie ſie auf der einen Seite die Individualität in zugeſpitzteſter Weiſe zum Ausdruck bringt, anderſeits der geſamte Weltinhalt zugänglich. Ja nur in beſtändigem Verkehr mit dem Weltinhalt erhält ſich die ſubjektive Komik lebendig.

Die objektive Seite an der ſubjektiven Komik.

Jetzt läßt ſich auch einſehen, daß das Komik-erzeugende Subjekt ſeine Geiſtesfreiheit auch noch in einem anderen Sinne betätigt. Der Launige, der Witzige, der Humoriſt — denn in dieſen Geſtalten haben wir uns das Komik-erzeugende Subjekt vorzuſtellen — ſind volle Menſchen. Sie ſtehen dem Leben nicht etwa lediglich mit künſtleriſcher Abgelöſtheit gegenüber. Gerade ſo wie die tragiſchen Perſonen — Wallenſtein oder Lear — mitten in ſtofflichen Affekten ſtehen, mitten in ſaftiger Lebenswirklichkeit wurzeln, als volle, leidende, liebende, haſſende Menſchen über die Erde ſchreiten, ſind auch die Launigen, die Witzigen, die Humoriſten Menſchen voll Lebenswirklichkeit, Menſchen, die vom „Willen zum Leben“ in unabgeſchwächtem Sinne ergriffen ſind. Der Humoriſt Mercutio ſteht gerade ſo mitten im Begehren und Wollen wie der tragiſche Romeo. Und gerade der Humoriſt muß tief und heiß in das Leben hinabgetaucht ſein, muß

Noch ein anderer Sinn der Geiſtesfreiheit.

am Leben ſchwer getragen und an den harten Lebensmächten ſich wund gerieben haben. Dies gilt auch vom humoriſtiſchen Dichter. Nicht nur von dem Humoriſten Leon dem Küchenjungen, ſondern auch von Grillparzer, dem Schöpfer dieſer Geſtalt, nehmen wir an, daß er aus ernſtem, geſättigtem Erleben heraus ſpreche.

Nun aber ſetzt die ſubjektive Komik zugleich voraus, daß Abgelöſtheit von den Begierden, Affekten und Leidenſchaften beſtehe. Um mit dem Weltinhalt in willkürlichen Vorſtellungen ſpielen zu können, muß man über ſeinem „Willen zum Leben“ ſchweben, muß man ſeinen Begierden, Affekten, Leidenſchaften frei und überlegen gegenüberſtehen. Zur ſubjektiven Komik gehört alſo nicht nur Geiſtesfreiheit gegenüber ſeinen Vorſtellungen, ſondern auch gegenüber ſeinem Lebenswillen. Die ſubjektive Komik leiſtet in dieſer zweiten Hinſicht etwas Großes und Schweres: ſie iſt eine Syntheſe von Zugehörigkeit zum vollen Leben und von geiſtesfreiem Darüberſchweben.

Zuſammenfaſſung.

13. Auf dieſe Weiſe iſt die ſubjektive Komik von vornherein zu einem hochbedeutſamen Typus emporgehoben. Sie hebt ſich von verſchiedenen anderen Arten der Beteiligung des Bewußtſeins am komiſchen Gegenſtande aufs beſtimmteſte ab. Sie beſteht nicht etwa nur im Erzeugen komiſcher Vorſtellungen, ſondern als Hauptſache kam hinzu, daß die komiſchen Vorſtellungen zunächſt auf das erzeugende Subjekt zu beziehen, als ſeine Leiſtung anzuſehen ſeien. Damit war dann das weitere Merkmal des willkürlichen, ſpielenden, geiſtesfreien Schaltens mit den Vorſtellungen gegeben. Und hierzu geſellte ſich dann noch Geiſtesfreiheit in einem anderen Sinne: Geiſtesfreiheit gegenüber den Affekten. Ich darf demnach ſagen: zur ſubjektiven Komik gehört theoretiſche wie praktiſche Geiſtesfreiheit.

Alle Auffaſſungen vom Subjektiv-Komiſchen, die dieſen Zug der Geiſtesfreiheit nicht hervorheben, bleiben dem Kern dieſes Typus fern. Hartmann beiſpielsweiſe beſtimmt das Objektiv-Komiſche allein durch das Merkmal des unvermerkten Zuſtandekommens, das Subjektiv-Komiſche lediglich durch das Merkmal des Beabſichtigten. Aus meinen Darlegungen war zu erſehen, daß das Bemerken des Komiſchen, ja auch das abſichtliche Hervorrufen des Komiſchen noch keineswegs notwendig eine Veränderung der Natur des Objektiv-Komiſchen zur Folge hat. Vor allem aber genügt Hartmanns Unterſcheidung darum nicht, weil der Zug der Geiſtesfreiheit und alles, was damit zuſammen-

hängt, völlig beiſeite gelaſſen iſt. So erſcheint ſeine Unterſcheidung dürftig und kahl.[1])

Lipps hebt an der ſubjektiven Komik ſehr ſtark die „Aktivität", die „Leiſtung" des Subjektes hervor. Die Komik haftet hier an der Aktivität des Subjektes. Der Gegenſtand wird hier nur nach der Bedeutung, die ihm im denkenden Subjekt zukommt, aufgefaßt und beurteilt.[2]) Aber mir ſcheint, daß es nicht bloß überhaupt auf Aktivität, ſondern auf die beſondere Art der Aktivität ankommt, die ſich als ſpielende Überlegenheit, als geiſtesfreie Willkür, als Gefühl der Selbſtherrlichkeit äußert. Zudem legt Lipps mit ſo vielen anderen das Subjektiv-Komiſche von vornherein lediglich auf den Witz an. So erſcheint der Gegenſatz zum Objektiv-Komiſchen als nicht umfaſſend und tief genug. Doch das Unberechtigte der Anſicht, den Witz vom Humor durch eine ſo ſcharfe Kluft zu trennen, wird ſich erſt bei der Behandlung dieſer beiden Geſtaltungen deutlich herausſtellen.

Eindruck des Subjektiv-Komiſchen.

14. So liegt alſo das Gebiet des Subjektiv-Komiſchen als eine neue, entwickeltere, reichere Stufe des Komiſchen vor uns. Dies macht ſich auch in dem Eindruck geltend, der dem Betrachter vom Subjektiv-Komiſchen aus zu teil wird. Durch die ſubjektive Komik wird der Betrachter zum Mitmachen der gekennzeichneten Geiſtesfreiheit veranlaßt. Der Betrachter fühlt in die Kundgebungen des witzigen, launigen, humoriſtiſchen Menſchen Geiſtesfreiheit nicht etwa nur in der Weiſe eines gegenſtändlichen Gefühls ein, ſondern er *erlebt in ſich ſelbſt* in gewiſſem Grade die geiſtesfreie Haltung der Komik-erzeugenden Perſon. Die geiſtesfreie Haltung gehört angeſichts des Subjektiv-Komiſchen zu den zuſtändlichen Gefühlen des Betrachters.

Verhältnis zum allgemeinen komiſchen Überlegenheitsgefühl.

Im ſechzehnten Kapitel haben wir geſehen, daß ſich in *allem* komiſchen Betrachten ein gewiſſes Überlegenheitsgefühl geltend macht. Man könnte nun ſagen: in der *ſubjektiven* Komik findet eine Steigerung dieſes *allem* Komiſchen eigenen Überlegenheitsgefühls ſtatt. Doch muß man, wenn man ſo ſpräche, bedenken, daß dieſe Steigerung zugleich eine Erhebung in eine ganz andere Art von Überlegenheitsgefühl bedeutet. Wenn jedem Betrachter eines komiſchen Gegenſtandes Überlegenheitsgefühl zugeſprochen wird, ſo hat dies, wie wir

[1]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 344. Den Erörterungen Hartmanns gereicht es nicht zum Vorteil, daß er die Unterſcheidung des Objektiv- und Subjektiv-Komiſchen durch die Hereinziehung des Gegenſatzes von Natur- und Kunſt-Komiſchem verwickelt.

[2]) Lipps, Komik und Humor, S. 79 f., 100 ff.

geſehen haben, den Sinn, daß wir uns über das Nichts, als das ſich der aufgeblähte Wertanſpruch enthüllt, ſchlechtweg hinaus fühlen. Im Betrachten und Genießen fühle ich mich über den Gegenſtand, ſofern er ſich in ein Nichtiges auflöſt, als erhaben. Jetzt hingegen, wo es ſich um ſubjektive Komik handelt, kommt ein Überlegenheitsgefühl von weſentlich anderer und ſchärferer Art hinzu: der Erzeuger der ſubjektiven Komik ſpielt ſelbſtherrlich mit ſeinen Vorſtellungen.

Die Geiſtesfreiheit in dem Betrachter des Subjektiv-Komiſchen.

Dies nun eben fühlt der Betrachter mit. Auch der Betrachter erlebt, indem er Witz, Satire, Laune, Humor auf ſich wirken läßt, in ſich etwas von jenem ſelbſtherrlichen Schalten mit den Vorſtellungen und ihren Zuſammenhängen. Zu jenem allgemein-komiſchen Überlegenheitsgefühl tritt alſo angeſichts der ſubjektiven Komik eine beſondere Form des Überlegenheitsgefühles hinzu: das Gefühl des freien Schaltens und Spielens mit den Vorſtellungen. Und damit verbindet ſich endlich noch ein weiteres Überlegenheitsgefühl: die vorhin gekennzeichnete praktiſche Geiſtesfreiheit. Wir erfahren im Aufnehmen der ſubjektiven Komik, wie die witzige, launige, humoriſtiſche Perſon, obwohl ſie ein voller Menſch iſt, dennoch mit ihren Begehrungen, Affekten, Leidenſchaften, ſagen wir kurz: mit ihrem Lebenswillen in überlegener Weiſe ſpielt. Etwas von dieſer praktiſchen Geiſtesfreiheit geht nun auch in den hingegebenen Betrachter über. Auch er fühlt etwas von der Kraft in ſich, einerſeits dem Leben voll anzugehören und anderſeits ſich über ſeinen eigenen Lebenswillen ſpielend zu erheben.

Zuſammenfaſſung.

Der Betrachter nimmt alſo, ſo dürfen wir abſchließend ſagen, nicht etwa nur einfühlend, ſondern zugleich nachfühlend, nacherlebend an der theoretiſchen und praktiſchen Geiſtesfreiheit der Komikerzeugenden Perſon teil. Freilich darf man, wenn dies nicht als eine ungeheuerliche Überſpannung erſcheinen ſoll, dabei nicht an das Hören oder Leſen eines einzelnen Witzes denken. Wir werden weiterhin ſehen, daß der von der geiſtesfreien Perſönlichkeit losgelöſte und dazu noch vereinzelte Witz ein verhältnismäßig dürftiges komiſches Gebilde iſt. Der Witz im vollkomiſchen Sinn beſteht, ſo werden wir ſehen, nur als lebendige, ſprühende Betätigung der geiſtesfreien Perſönlichkeit.

Bevor ich indeſſen das Reich der ſubjektiven Komik zu durchwandern unternehme, wird es gut ſein, einem bisher unbeachtet gelaſſenen Unterſchiede im Komiſchen die Aufmerkſamkeit zuzuwenden. Ich meine: dem Unterſchiede der freien und der unfreien Komik.

Nur die Richtungslinien für dieſen Unterſchied anzugeben habe ich die Abſicht. Die genauere Ausführung würde in eine Sonderbehandlung des Komiſchen hineingehören.

E. Das Komiſche der freien und unfreien Art.

Stoffliche Erregungen in Verbindung mit dem Komiſchen

15. Wie jeder äſthetiſche Typus, ſo kann ſich auch das Komiſche durch Verbindung mit ſtofflichen Erregungen verunreinigen. Auch dem Komiſchen kann ſich Aufregung von Begehrungen und Gelüſten, vielleicht auch von edlen Willensakten zugeſellen. So entſpringt das Komiſche der unreinen oder unfreien Art. In den bisherigen Betrachtungen war es uns ſelbſtverſtändlich, daß das Komiſche ſich in allen ſeinen Elementen innerhalb des Äſthetiſchen hält. Ich darf daher ſagen: die bisherigen Erörterungen galten dem Komiſchen der reinen oder freien Art.

Geteilte Natur des Unrein-Komiſchen.

Im Komiſchen der unreinen Art iſt die Intereſſe- und Willenloſigkeit, deren grundlegende Bedeutung im erſten Band dargelegt wurde, nicht rein durchgeführt. Wir ſtehen hier in gewiſſem Grade unter der Herrſchaft unſerer Willensrichtungen, ſeien dieſe ſelbſtſüchtiger oder ſittlicher, ſinnlicher oder idealer Art. Das Unrein-Komiſche iſt geteilter Natur: nach einigen Seiten bringt es uns in die Richtung künſtleriſch-freier, abgelöſt-ſchwebender Stimmung; doch kommt dieſe Richtung nicht zu voller Entwicklung, da wir von anderen Seiten her unter die Herrſchaft von Begehrungen, Affekten, Willensakten gebracht werden.

Berechtigte Übergangsgebilde zwiſchen Äſthetiſchem und Ethiſchem.

Doch iſt hiermit nicht geſagt, daß jede Verbindung des Komiſchen mit ſtofflichen Erregungen tadelnswert ſei. Wie ich im erſten Band (S. 515, 517) auseinandergeſetzt habe, kann unter Umſtänden eine Verbindung äſthetiſcher Eindrücke mit ſtofflichen Erregungen einen bedeutſamen Wert darſtellen. Es kommt nur darauf an, daß die ſtoffliche Verunreinigung des äſthetiſchen Eindrucks einen wünſchenswerten Gewinn nach anderer Seite bedeutet, und daß dieſer Gewinn jene äſthetiſche Schädigung aufwiegt. Die Kunſt iſt nichts ſo unbedingt Unantaſtbares und Heiliges, daß ſie nicht auch unter Umſtänden in den Dienſt edler Willenszwecke wideräſthetiſcher Art geſtellt werden dürfte. Es entſtehen dann eben Übergangsgebilde, in denen ſich äſthetiſche Geſtaltung entweder mit ſtofflich-ſittlicher oder vielleicht mit ſtofflich religiöſer, erbaulicher oder auch mit ſtofflich-wiſſenſchaftlicher, didaktiſcher Wirkung verbindet.

Angelegtheit des Komiſchen auf Verknüpfung mit ſinnlich-gemeinen Erregungen.

Dies gilt nun ganz beſonders hinſichtlich des Komiſchen. Man darf ſagen: gerade das Komiſche iſt ſeiner Natur nach auf die Verknüpfung mit ſtofflichen Erregungen angelegt. Ein Dichter oder Künſtler, der ſich daran freut, Komiſches auszugeſtalten, das heißt: Scheinanſprüche in ihr Nichts umſchlagen zu laſſen, wird leicht dazu getrieben werden, die menſchlichen Nichtigkeiten auch in ihren gemeinen, ſchmutzigen, verführeriſchen, ekelhaften, grauſigen, alſo ſtofflich in hohem Grad erregenden Formen für die komiſche Auflöſung von Scheinanſprüchen zu verwerten. Je übermütiger, ausgelaſſener, wagender der Dichter des Komiſchen iſt, um ſo mehr wird es ihn reizen, das komiſche Umſchlagen unter Anwendung von Nichtigkeiten tieriſch-menſchlicher, erniedrigender Art herbeizuführen. Und in der Tat: das Komiſche offenbart nur dadurch ſeine Leiſtungsfähigkeit, ſeine Bewältigungskraft, daß es auch vor den Fällen nicht zurückſcheut, wo die auflöſende Nichtigkeit in den Kot und Schlamm des menſchlichen Lebens hinabreicht. Auch iſt im beſonderen zu bedenken: das Reich der Geſchlechtsliebe iſt gerade dadurch für die Komik ſo ungeheuer ergiebig, daß ihre Schwärmereien und Entzückungen ſo nahe und allernächſt mit Trivialem, Tieriſchem, Ekelhaftem verquickt ſind.

Das Zyniſch-Komiſche.

So ergibt ſich durch eine gewiſſe innere Nötigung das Komiſche der zyniſchen Art. Es entſteht überall dort, wo das Komiſche Seiten an ſich hat, die ſtoffliche Erregungen ſinnlich-gemeiner Art herbeiführen oder doch herbeizuführen verſuchen.

Verbindung des Komiſchen mit ſtofflich-ſittlichen Gefühlen.

Noch nach einer anderen Seite aber hat das Komiſche den Trieb in ſich, ſtoffliche Erregungen ſich einzuverleiben. Unter den falſchen Wertanſprüchen gibt es viele, denen gegenüber ſich, bei aller Komik des Umſchlagens, doch zugleich Gefühle der Mißbilligung, des Unwillens, der Entrüſtung, alſo ſtofflich-ſittliche Gefühle negativer Art entwickeln. Und daran reihen ſich naturgemäß ſtofflich-ſittliche Gefühle poſitiver Art: wenn wir die falſchen und faulen Werte, die wir mißbilligen, ſich komiſch zerſetzen ſehen, folgt auf die Mißbilligung ſittliche Billigung und Genugtuung. Doch das Urſprüngliche und Unterſcheidende ſind die mißbilligenden, negativen ſittlichen Gefühle. Dieſe Gefühle ſind es, die eine beſondere Ausgeſtaltung des Komiſchen herbeiführen. Ein Kunſtwerk kann ſo gehalten ſein, daß es nicht nur heiteren Genuß an der komiſchen Auflöſung hervorruft, ſondern zum ſittlichen Mißbilligen, Verwerfen, Brandmarken aufreizt. Ja es kann der Künſtler in ſeinem Kunſtwerk geradezu die Abſicht zum Ausdruck bringen, durch ernſthafte Bloßſtellung und Brandmarkung

der falfchen, unechten, aufgeblähten, faulen und ebendeswegen fchädlichen Wertanfprüche fittliche Affekte zu erregen. In diefer Verknüpfung negativer fittlicher Affekte mit der komifchen Behandlung falfcher und gefährlicher Wertanfprüche liegt der Urfprung des Satirifchen. Der komifchen Auflöfung wird zugleich der Charakter einer ernfthaft-fittlich gemeinten Verwerfung und Zerfetzung gegeben.

Das Satirifch-Komifche: ein berechtigtes Mifchgebilde äfthetifch-ethifcher Art.

Doch wäre hier nicht der paffende Ort, auf das Komifche der fatirifchen Art einzugehen. Bei Behandlung des Witzes wird fich von felbft die Gelegenheit ergeben, dem Satirifchen eine kurze Betrachtung zu widmen. Das genauere Eingehen auf die Satire als eine befondere Dichtungsgattung dagegen gehört in die Äfthetik der Dichtkunft. Schon hier aber erhellt, daß das Satirifche eine berechtigte Art der unfreien Komik ift. Denn die falfchen, faulen und um deswillen gefährlichen Wertanfprüche aufzudecken und in ihrer Nichtigkeit bloßzuftellen, ift ein nicht nur berechtigtes, fondern oft geradezu pflichtmäßiges, ja kulturgefchichtlich wichtiges Unternehmen. So haben wir es als ein berechtigtes Mifchgebilde äfthetifcher Art anzufehen, wenn fich ftoffliche Affekte, die folchem fittlichen Zwecke dienen, mit dem komifchen Vorgang verbinden.

F. Das Zynifch-Komifche.

Moralifierende Komik.

16. Dagegen ift es unerläßlich, an diefer Stelle dem Zynifch-Komifchen eine kurze Betrachtung zu widmen. Nur fei vorher noch die Bemerkung gemacht, daß es außer dem Satirifchen und dem Zynifch-Komifchen noch andere Arten der unfreien Komik gibt. So kann fich beifpielsweife mit der komifchen Darbietung eine moralifierende, das heißt: moralifch belehren und beffern wollende Haltung verknüpfen. Hier ift es alfo das ftoffliche Intereffe des Beffern- und Belehrenwollens, wodurch die Komik unrein wird. Vor allem gehört die Fabel hierher, wofern fie nur ihren Stoff komifch behandelt (was aber keineswegs nötig ift). Man denke an Lafontaines Fabeln vom Wolf und Lamm, vom Löwen und der Mücke, von den Fröfchen, die einen König wollen; oder an Gellerts Fabeln von dem Bauer und feinem Sohn oder vom Hute. Übrigens fällt die Fabel nicht nur dann unter die unreine Komik, wenn die Moral vom Dichter ausdrücklich ausgefprochen wird. Auch ohne das ift die Fabel, rein ihrem Wefen nach, eine Übergangsgeftaltung zwifchen Äfthetifchem und Moralifchem. Denn die ganze Darftellung der Fabel zielt auf das Geltendmachen und Einprägen einer moralifchen Wahrheit hin.

Wolluſt, Ekel und Grauſen im Zyniſch-Komiſchen.

Fragt man, durch was für ſtoffliche Erregungen ſich das Zyniſch-Komiſche kennzeichnet, ſo muß man ſich vor Augen halten, daß das Zyniſch-Komiſche den äſthetiſchen Betrachter ins Sinnlich-Gemeine herabziehen will. Daher kommen vor allem drei Arten der ſtofflichen Erregung in Betracht: Wolluſt, Ekel und Grauſen. Schon im erſten Bande trafen wir auf dieſe drei Arten, als es ſich um die Frage handelte, durch welcherlei ſtoffliche Erregungen die äſthetiſche Willenloſigkeit überhaupt verunreinigt werde (S. 517 ff., 523 f.). Es braucht kaum ausdrücklich erwähnt zu werden, daß zwiſchen dieſen drei Empfindungsgebieten allerhand Verbindungen vorkommen können. Wolluſterregungen können zugleich mit Ekelempfindungen, ja noch dazu mit grauſigen Nervenſchauern verknüpft ſein.

Ich ſagte: vor allem kommen jene drei Arten ſtofflicher Erregungen in Betracht. Zuweilen miſchen ſich auch andere ſtoffliche Erregungen ein. Es könnte beiſpielsweiſe eine Freſſerei und Sauferei einerſeits mit genialer Komik, anderſeits zugleich mit ſo ſtarker Ausmalung des tieriſchen Vergnügens am Freſſen und Saufen geſchildert werden, daß hier eine Verbindung des Komiſchen mit den beim Eſſen und Trinken vorkommenden Gemeinempfindungen vorläge. Aber bei weitem das Wichtigſte ſind doch jene drei Arten von Gemeinempfindungen.

Frage nach der Berechtigung des Zyniſch-Komiſchen.

Vor allem intereſſiert uns die Frage, ob dem Zyniſch-Komiſchen, obgleich es ein Unrein-Komiſches iſt, doch unter gewiſſen Bedingungen Berechtigung zuerkannt werden dürfe. Gibt es Fälle, wo die ſtoffliche Erregung von Wolluſt, Ekel, Grauſen einem derart guten, großen, löblichen Zwecke dient, daß wir uns dieſe Erregungen als Zumiſchung zum Komiſchen gerne gefallen laſſen? Gibt es Zyniſch-Komiſches, das trotz ſeiner äſthetiſch unreinen Natur dennoch als berechtigt gelten darf?

Das Zyniſche gerechtfertigt durch ernſte ſittliche Affekte.

Was zunächſt die Ekel- und Grauſigkeitsempfindungen betrifft, ſo iſt kein Zweifel, daß es ſolche Fälle gibt. Wenn ein Dichter von heiligem Zorn, bitterem Grimm, wildem Hohn oder ähnlichen Affekten gegen die Scheinwerte, die er komiſch auflöſen will, erfüllt iſt, ſo darf er zum Zwecke der komiſchen Enthüllung der Nichtigkeit dieſer Werte in gewiſſem Grade auch Ekel- und Grauſigkeitsempfindungen anwenden. Was ſonſt abſtoßend wirken würde, kann angeſichts des tiefernſten, heilig-ſittlichen, kühnen Affektes, von dem der Dichter bewegt iſt, nicht nur als erträglich, ſondern als geradezu gefordert erſcheinen. Wenn Witz, Satire, Humor mit tiefem Ernſt,

mit erhabenem Sinn, mit zornigem Unwillen oder ähnlichen Affekten gegen die komifch aufzulöfenden Scheinwerte gerichtet find, dann darf felbft das Ekelhafteſte, felbft das Scheußlichſte mit feinem wahren Namen benannt und in feiner wahren Natur befchrieben werden. Die heilige Begeifterung für das Reine, der erhaben gerichtete Sinn, der bittere Grimm, der brennende Unwille, oder welcher große und ernſte Affekt fonft vorhanden fein mag, müßten fich fchwächlich und unwahrhaft vorkommen, müßten fich gegen fich felbft zu verfündigen fürchten, wenn fie zahme, verhüllende, dem üblich-gefellfchaftlichen Tone Rechnung tragende Ausdrücke wählten.[1])

Und fo ift es um der großen, heiligen Sache willen zuweilen auch in der Ordnung, daß der beißende Witz, die wilde Satire, der grimmige Humor die gefchlechtlichen Vorgänge in ihrer erfchreckenden Schamlofigkeit, in ihrer anwidernden Nacktheit entblößen und ohne verhüllende Andeutung geradezu bezeichnen. Dann find es aber, wie man fieht, nicht die Wolluftempfindungen felbft, auf deren Erregung es dem Dichter ankommt, fondern es find vielmehr die gegen die gefchlechtlichen Ausartungen fich richtenden Ekelgefühle, deren fich der die Scheinwerte komifch auflöfende Dichter bedient.

Beifpiele.

Die Unflätereien des Ariſtophanes fallen wenigſtens teilweife unter diefen Gefichtspunkt. Byrons Zynismen find in befonderem Grade durch edle Affekte geadelt. Wo er im Don Juan die Belagerung und Erſtürmung Ismails fchildert, ift er von höhnendem Grimm gegen die Eroberer und Menfchenfchlächter, gegen die ruhm- und blutgierige Beſtie im Menfchen erfüllt. Hierdurch erhält all das Gemeine und Scheußliche, das er als Kehrfeite der tapferen, heldenhaften Taten hervortreten läßt, einen rechtfertigenden großen Hintergrund. Auch Heine bietet zahlreiche Beifpiele: fo tief und verwegen er auch in feinen politifchen Satiren in Schmutz und Schlamm hineingreift, fo ſteht doch faſt überall ein freier, kühner, glänzend fcharfer Geiſt dahinter. Wendet man fich von Heines Satiren etwa zu Ludwig Thoma und anderen Dichtern des Simpliciſſimus, fo fühlt man fofort den ungeheueren Abſtand: nur in den wenigſten Fällen find bei Thoma die Zynismen von fo edler Kühnheit oder von fo fchwärmerifcher Freiheitsfehnfucht oder von fo geiſtvollem Haſſe befeelt,

[1]) Das Beſte, was jemals über die Berechtigung des Zynifchen gefagt wurde, findet fich bei FRIEDRICH VISCHER in feinem prächtigen Aufſatz „Über Zynismus und fein bedingtes Recht“ (enthalten in der Schrift „Mode und Zynismus“ [Stuttgart 1879]; S. 49 ff.).

daß das Ordinäre und Ekelhafte dadurch erträglich würde. Faſt immer bewegt man ſich in trivialen Niederungen. Noch ſei an Friedrich Viſchers Auch-Einer und an ſeine Faufttraveſtie erinnert: überall wo er zyniſch wird, iſt der Zynismus durch die tiefernſte ſittliche Haltung gerechtfertigt.

Das Zyniſche im Verhältnis zum Satiriſchen.

Beſonders die Satire iſt imſtande, ſtarke Anwendungen des Zyniſch-Komiſchen zu rechtfertigen. Denn gerade in der Satire heben ſich ſolche Affekte hervor, die in beſonderem Grade das Stofflich-Erregende, das in allem Zyniſchen liegt, einer höheren Macht dienſtbar zu machen vermögen. In den Satiren vor allem pflegt heiliger Zorn, edler Haß, ſtrafende Verachtung zu leben. So iſt alſo der tiefſittliche Ernſt der Satire beſonders geeignet, die derben ſtofflichen Stöße des Zyniſchen gefordert erſcheinen zu laſſen oder doch erträglich zu machen. Man ſieht: das Zyniſch-Komiſche hängt eng mit der anderen Art der unreinen Komik, dem Satiriſchen, zuſammen.

Erweiterung des Begriffes des Zyniſch-Komiſchen.

17. Ich habe das Zyniſch-Komiſche als eine Art der unreinen Komik aufgefaßt. Das heißt: Zyniſch-Komiſches iſt dort vorhanden, wo das Komiſche infolge der grobſinnlichen Erregungen aus dem Bereiche des Äſthetiſchen herausfällt. Es liegt nun aber nahe, den Begriff des Zyniſch-Komiſchen bis in das Reich der reinen Komik hinein auszudehnen. Wo freilich das Geſchlechtliche, das Ekel- und Grauenerregende derart in das Spiel der freien Komik verwoben iſt, daß wir an den ſtofflichen Charakter dieſer Züge überhaupt nicht mehr erinnert werden, dort wird man von Zyniſch-Komiſchem auch in einem weiteren Sinne nicht ſprechen dürfen. Die unbedingte Beſiegung des ſtofflichen Eindrucks führt vom Zyniſchen gänzlich ab. Es wäre irreführend, etwa die dichteriſche Behandlung der geſchlechtlichen Seitenwege, die Graf Almaviva in Figaros Hochzeit einzuſchlagen liebt, zu dem Zyniſch-Komiſchen zu zählen. Denn hier iſt alles Geſchlechtlich-Liederliche ſchlechtweg in heiteren Scherz aufgelöſt. Was ich mit der Erweiterung des Begriffes des Zyniſch-Komiſchen im Auge habe, das ſind ſolche Fälle, wo die Grenze des Stofflichwerdens erreicht, aber nicht geradezu überſchritten iſt. Wir fühlen die Gefahr des Herausgeworfenwerdens aus der freien künſtleriſchen Stimmung; wir fühlen uns an der Grenze des künſtleriſch Erlaubten. Der Dichter iſt dieſer Gefahr ausgewichen, hat die Grenze nicht überſchritten. Aber wir haben den Eindruck: der Dichter war nahe daran, er hält ſich nur gerade noch im Bereich der freien Komik. Der Dichter ſtellt ſtarke Zumutungen an unſere Nerven; aber wir können ſie

gerade noch in künftlerifches Spiel auflöfen. Im Hinblick auf folche Fälle will ich von zynifcher Komik im weiteren Sinne reden. Es ift hier fühlbare Annäherung an die zynifche Komik vorhanden, aber das Reich der freien Komik ift doch noch nicht verlaffen.

Beifpiele

Wenn ich Heines Lazarus-Gedichte lefe, fo habe ich oft den Eindruck, daß der Dichter uns durch feine graffe Wildheit der Gefahr ftofflicher Erregung entgegenführt, aber durch feinen geiftesftarken Humor diefe Gefahr befiegt. Und die gleiche Erfahrung mache ich oft bei Byron. Oder wenn in Vifchers Auch-Einer der von Katarrh als feinem böfen Schickfal geplagte Held der Gefchichte an der Wirtstafel neben der Frau, die das hohe Ideal feines Lebens ift, fitzt, dabei plötzlich von Niesreiz überfallen wird und unfeligerweife feiner anderen Nachbarin, einer geftrengen engliſchen Gouvernante, die mit jener Frau reift, einen ganzen Strahl in den Teller hineinnieft, fo ift dies eine Ekelhaftigkeit, die der Gefahr des Stofflichen im höchften Grade nahe ift, die aber doch durch den großen tragifchen Humor des Dichters entftofflicht wird. Wenn dagegen Petronius im Gaftmahl des Trimalchio die ungeheuerliche Freffere und Zecherei famt all den raffiniert-wüften Würzungen des tierifchen Genießens fchildert oder gar das Gefpräch der Gäfte auf das Streichenlaffen der Winde während des Effens kommen läßt, fo ift die fcherzhaft fein wollende Erzählung mit reiner, unabgefchwächter Ekelhaftigkeit vermifcht. Oder man lefe in Dehmels Verwandlungen der Venus folche Gedichte wie Venus Perverfa, Venus Mamma, Venus Adultera und man wird bedauern, daß aus diefer zweifellos ungewöhnlichen Dichtung eine Menfchlichkeit zu uns fpricht, die neben der hohen und reinen Seele eine tierifch-finnliche Seele in fich birgt.

Neue Fragestellung

18. Es wäre eine Unterfuchung für fich, in die verfchiedenen und verwickelten Abhängigkeitsverhältniffe prüfend einzugehen, unter deren Einfluß die Fähigkeit eines komifchen Vorganges zur Bewältigung zynifcher Elemente fteht. Derfelbe Zynismus kann durch eine beftimmte Art der komifchen Auffaffung und Behandlung völlig entftofflicht werden, während ihn, fobald er in ein anderes komifches Medium verfetzt wird, der Lefer oder Betrachter vielleicht als im höchften Grade abftoßend empfindet. Der Sinn einer folchen Unterfuchung ift fcharf ins Auge zu faffen. Vorhin handelte es fich um die Frage, unter welcher Bedingung das Zynifch-Komifche als grobftoffliche Erregung dennoch berechtigt ift. Und wir fahen: der ernfte fittliche Affekt vermag zu rechtfertigen, daß fich mit dem

Komiſchen die wideräſthetiſche Erregung des Zyniſchen verbindet. Jetzt dagegen geht die Frage dahin, unter welchen Bedingungen die grobſtoffliche Erregung ihren wideräſthetiſchen Charakter verliert.

Wirklichkeitsferne und Wirklichkeitsnähe.

Wollte ich dieſe anziehende Frage behandeln, ſo müßte zunächſt auf die Wirklichkeitsferne und Wirklichkeitsnähe hingewieſen werden, in die der komiſche Vorgang gerückt erſcheint. Je wirklichkeitsferner die komiſche Welt iſt, um ſo ſtärkere Zynismen vermag die Komik gleichſam zu verdauen. In einem Reich der Wunder, des Märchens, der Sage, der Urzeit verlieren dieſelben Zynismen ihren grobſtofflichen Charakter, die in Fällen, wo der komiſche Vorgang in der Gegenwart und auf dem Boden des Alltags ſpielt, vielleicht unerträglich wären. Wenn ſchon in der karikaturmäßig phantaſtiſchen Welt des Ariſtophanes viele Zoten widerwärtig berühren: um wieviel unerträglicher wären ſie, wenn ſie etwa in einer Komödie des Terentius vorkämen! Oder man ſtelle ſich vor, daß die ungeheuerlichen Sauereien des Rabelais aus ſeiner fabelhaften Rieſenwelt in die Alltagswelt Zolas verpflanzt würden: das wäre nicht zum Aushalten! Die Bildnerei bringt uns die Dinge bei weitem mehr in Wirklichkeitsnähe als die Malerei, und dieſe wieder rückt uns die Dinge weit näher auf den Leib als die Griffelkünſte, beſonders ſoweit ſich dieſe lediglich in der Farbenreihe Weiß-Schwarz bewegen. Innerhalb der Dichtkunſt wirkt das bühnenmäßige Drama bei weitem wirklichkeitsvoller als das Epos. Alle Künſte aber werden durch das Leben an Wirklichkeitswucht übertroffen. Die Liederlichkeit, die uns in der Fledermaus rein-komiſch beluſtigt, würde uns, falls ſie uns im Nachbarhauſe begegnete, wenn überhaupt, ſo ſicherlich nur zum Teil komiſch berühren, zum andern Teil aber mit Unwillen erfüllen. Stellt man ſich vor, daß die Karikaturen von Buſch oder Oberländer in Ölmalerei ausgeführt würden: ſo hat ſchon die Vorſtellung ſolcher Möglichkeit etwas Erſchreckendes an ſich.

Grad der Aufgetriebenheit.

Es müßte dann weiter auf den Grad der Aufgetriebenheit hingewieſen werden. Je aufgeblähter die Scheingröße iſt, je großartiger ſich das Unechte und Faule gebärdet, umſomehr verträgt ſein Umſchlagen ins Nichtige grobſinnliche Zuſätze. Es erſcheint dann als ein verdientes Schickſal, daß das Erhabenheitsgetue in Schmierigkeit und Windigkeit zuſammenfällt, in Miſt und Kot hinabſinkt, kurz ſich in zyniſch-komiſcher Weiſe auflöſt. Dieſer Geſichtspunkt kommt nicht nur Meiſtern wie Ariſtophanes und Cervantes, ſondern auch den Karikaturen Offenbachs oder der Simpliciſſimuszeichner zugute.

Das Können des Künſtlers

Aber auch auf das Können des Künſtlers — ſo müßte weiter dargelegt werden — kommt es an. Ein Künſtler von überlegenem Geiſte, von hochfliegenden Gedanken, von kühner Phantaſie, von tiefer Weltanſchauung kann im Bereich des Zyniſchen Stärkeres wagen als ein anderer, dem dies alles fehlt. Beſonders wenn hinter der zyniſchen Komik eine befreiende, emporhebende Weltanſchauung ſteht, darf ſich das Zyniſche feſſelloſer und üppiger gebärden. Dieſer Geſichtspunkt kommt Shakeſpeare in Heinrich dem Vierten zugute. Ebenſo muß man ihn bei Beurteilung der Faufttraveſtie von Friedrich Viſcher mit in Anſchlag bringen. Ein Heinrich Heine, ein Maupaſſant darf mehr wagen als ein mittelmäßiger Dichter.

Sittliche Affekte.

Nicht zu vergeſſen wären endlich die mit dem Zyniſch-Komiſchen ſich verbindenden ſittlichen Affekte. Je edler, echter, tiefer, überhaupt berechtigter dieſe ſind, um ſo ſtärkere Derbheiten darf ſich der Künſtler erlauben. Unter Liliencrons Gedichten finden ſich nicht wenige, die durch ihre triviale Erotik und maſſive Geſchmackloſigkeit anwidern. Die Naturfroheit, die ſich etwa darin ausſpricht, iſt oft zu wohlfeiler Art, als daß ſie als ſittliches Gegengewicht gelten könnte. Wo Jean Paul zyniſch wird, dort geſchieht dies ſtets im Dienſte erhabener ſittlicher Ideen.

Verbindung des Komiſchen mit Ernſtgefühlen

19. In dem Satiriſchen und dem Zyniſch-Komiſchen verbindet ſich das Komiſche mit wideräſthetiſchen oder doch die Gefahr des Wideräſthetiſchen nahelegenden Elementen. Das Satiriſche und das Zyniſch-Komiſche ſtellen Miſchgebilde von Kunſt und Lebensproſa dar. Sie bedeuten, ſei es in berechtigtem oder unberechtigtem Sinn, ein Herausfallen aus dem Rein-Künſtleriſchen.

Hiervon nun ſind ſolche Fälle ſtreng zu unterſcheiden, wo ſich dem Komiſchen Ernſtgefühle zugeſellen. Das Komiſche als Umſchlagen von Scheinwerten in ihr Nichts iſt, wie wir geſehen haben, ſeinem Weſen nach mit Gefühlen heiterer Erleichterung und freier Überlegenheit verknüpft. Doch kann die Sache ſo liegen, daß dieſes Umſchlagen zugleich von Gefühlen ernſthafter Art, von Rührung, Trauer, Unwillen, Erſchütterung und dergleichen, begleitet iſt. Dieſe Gefühle nenne ich Ernſtgefühle, weil ſie dem komiſchen Nichternſtnehmen entgegengeſetzt ſind. Dieſe Ernſtgefühle haben ſonach mit dem Komiſchen dies gemeinſam, daß ſie äſthetiſchen Charakter haben. Auch die Ernſtgefühle ſind zu der uns bekannten verhältnismäßigen Willenloſigkeit herabgeſtimmt.

Der Verbindung des Komiſchen mit der Rührung habe ich bereits

eine Betrachtung gewidmet (S. 427 f.). Was die Verbindung des Komiſchen mit ſittlichen Erregungen betrifft, ſo iſt dieſe hier natürlich nicht im Sinne der Satire zu verſtehen. Für die Satire iſt die ſittliche Erregung ohne Abſchwächung zu Willenloſigkeit charakteriſtiſch. Der ſittliche Unwille will hier bloßſtellen, brandmarken, den Leſer zu Haß und Verachtung antreiben. Die Satire will ſo auf das wirkliche Wollen und Handeln unmittelbar einwirken. Dergleichen iſt hier nicht gemeint. Jetzt habe ich vielmehr ſittliche Erregungen ohne ſolche Zuſpitzung auf wirkliches Wollen im Auge. Wenn wir im Luſtſpiel den plumpen Intriganten mit ſeiner vermeintlich fein ausgeklügelten Liſt komiſch zunichte werden ſehen, ſo kann ſich ganz wohl den komiſchen Erleichterungs- und Überlegenheitsgefühlen eine gewiſſe ſittliche Befriedigung zugeſellen; und es kommt dies in der Tat überaus häufig vor. Dies aber iſt eine ſittliche Erregung, der der Stachel des Handelnwollens gänzlich fehlt. Wir haben hier ſonach eine Verbindung von Komik und ſittlichem Fühlen, die ſich völlig innerhalb des Rein-Äſthetiſchen hält. Andere Male wieder iſt es Schadenfreude, die ſich mit dem Gefühl der komiſchen Erleichterung verbindet. Die Vorgänge und Charaktere können in einer Poſſe ſo gehalten ſein, daß der Zuhörer dazu hingeleitet wird, irgend einen Spaß zugleich mit Schadenfreude zu begleiten. Erreicht die Schadenfreude eine gewiſſe Höhe und Schärfe, ſo beeinträchtigt ſie das komiſche Gefühl in empfindlicher Weiſe, ja hebt es geradezu auf. In mäßigerer Geſtalt dagegen kann Schadenfreude ganz wohl ſich dem komiſchen Gefühl zugeſellen, ohne es empfindlich zu hemmen. Andere Verbindungen von Komik mit Ernſtgefühlen werden wir weiterhin, beſonders bei Betrachtung des Humors, kennen lernen.

Hier überall handelt es ſich alſo nicht um Miſchgebilde zwiſchen Äſthetiſchem und Lebenswirklichkeit, zwiſchen Kunſt und Willensantrieb, ſondern um Miſchgebilde, die ſich innerhalb des rein-äſthetiſchen Gebietes halten. Das Komiſche wird abgebogen, gefärbt, bereichert durch äſthetiſche Ernſtgefühle.

Neunzehntes Kapitel.

Der komiſche Konflikt.

A. Der derbkomiſche Konflikt.

Verhältnis des Komiſchen zur konfliktvollen Entwicklung

1. Das Tragiſche lebt ſich nur als Entwicklung menſchlicher Kräfte aus. Es kann ſich nicht anders als in einer Folge von Kämpfen und Leiden, in einem ſich ſteigernden Nacheinander von Gefährdung, Untergrabung und Zuſammenbruch verwirklichen. Auch das Komiſche bringt es zu einer ähnlichen, nur ins Heitere überſetzten Entwicklung. Allein dieſe Entwicklung heiterer Kämpfe und Zuſammenbrüche gehört nicht notwendig zum Weſen des Komiſchen. Es gibt unzähliges Komiſches, das keine Spur einer Entwicklung von Konflikten, ja überhaupt keine Entwicklung aufweiſt. Ein Nieſen, ein Stolpern, ein Sichverſprechen, das Nachmachen einer Gebärde ſind vollſtändige komiſche Vorgänge, und doch kann hier von Entwicklung nicht geſprochen werden. Und noch weiter von aller Entwicklung liegt das Komiſche der Geſtalt ab. Schon zu Beginn der Erörterung des Komiſchen (S. 345) habe ich auf das Komiſche der kurzen Dauer und das Komiſche des Zugleichſeins hingewieſen. Es wird dem komiſchen Konflikt ein falſches Verhältnis zum Weſen des Komiſchen gegeben, wenn, wie beiſpielsweiſe bei Friedrich Viſcher,[1]) das Komiſche ſo dargeſtellt wird, als ob es ſeiner weſenhaften Natur nach zu konfliktvoller Entwicklung hintreibe.

Bereicherung des Komiſchen durch die konfliktvolle Entwicklung

So liegt alſo für das Komiſche die Sache ſo, daß neben anderen Möglichkeiten auch die Möglichkeit beſteht, daß es ſich zu einer Entwicklung mit Konflikten auswächſt. Eine prinzipiell neue Seite kommt hierdurch an dem Grundgefüge der Komik nicht zum Vorſchein. Wohl aber eröffnet ſich das Komiſche erſt durch dieſe feine konfliktvolle Entwicklung dem unermeßlichen Reichtum des äußeren und inneren menſchlichen Geſchehens. Das Leben des Ein-

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, § 180 und ſonſt.

zelnen wie der Geſamtheit, beſonders das geſellige Treiben, ſowohl das niedere wie das der vornehmen Geſellſchaft, tritt auf dieſe Weiſe in den Umfang der komiſchen Behandlung ein.

Was uns vor Augen zu ſtehen hat.

Vor allem hat uns bei Behandlung des komiſchen Konflikts die komiſch-dramatiſche Behandlung des Menſchlichen (Komödie, Luſtſpiel, Poſſe, Schwank und dergleichen) vor Augen zu ſtehen. Natürlich auch die erzählende Behandlung komiſcher Entwicklungen. Freilich nicht alle Komik, die ein Luſtſpiel, eine Poſſe und dergleichen enthält, gehört hierher. In einem Luſtſpiel kann uns auf Schritt und Tritt auch das Komiſche des Zugleichſeins und das der kurzen und kürzeſten Dauer in allen Formen begegnen. Was uns hier aber intereſſiert, iſt einzig die konflikthaltige Entwicklung. Dieſe geht entweder durch die ganze Dichtung oder doch durch größere Abſchnitte als zuſammenhängende Begebenheitsreihe hindurch.

Kürze der Behandlung.

Ich will nun den komiſchen Konflikt nicht auch nur annähernd mit derſelben Ausführlichkeit wie den tragiſchen Konflikt behandeln. Nur das Grundlegende will ich hervorheben. Ich darf ſo verfahren, weil im Gegenſatze zum tragiſchen Konflikt, der die notwendige Weſensausgeſtaltung des Tragiſchen iſt, der komiſche Konflikt nur eine beſondere Ausgeſtaltung des Komiſchen darſtellt, und weil in dieſer Sondergeſtaltung des Komiſchen nichts weſentlich Neues zum Vorſchein kommt. Auch iſt zu bedenken, daß der komiſche Konflikt in ſeiner vollen Entfaltung nur auf dem Boden der Dichtkunſt und vor allem des Dramas zu finden iſt. Es wird daher mehr eine Aufgabe der Äſthetik des Dramas ſein, auf die nähere Durchführung der komiſchen Konflikte und Verwickelungen einzugehen.

Der derbkomiſche Konflikt.

2. Ich lenke die Aufmerkſamkeit zuerſt auf diejenige Art des komiſchen Konflikts, die am allerurſprünglichſten aus dem Grundgefüge des Komiſchen herauswächſt. Es iſt das der derbkomiſche Konflikt.

Das Beſtreben, den komiſchen Scheinwert durchzuſetzen.

Wenn ein hohler Wert einfach nur da iſt, ohne daß ſich mit ihm das ausdrückliche Bemühen verbindet, ihn zur Geltung zu bringen, ihn durchzuſetzen, ſo kann kein komiſcher Konflikt entſtehen. Soll es zu einem ſolchen kommen, ſo muß die Perſon, an der ſich der nichtige Wert zur Erſcheinung bringt, das Beſtreben haben, dieſem Scheinwert Anerkennung zu verſchaffen, auf Grund dieſes Scheinwertes irgend etwas zu erreichen. Ein Tölpel will zu einer reichen Frau kommen; ein Ehemann will auf Grund vermeinter Pfiffigkeit ſeine Frau betrügen; ein Eitler will einen Orden ergattern; ein

Spekulant, der ſich für ein Genie in Geldſachen hält, will ein Schwindelgeſchäft zum Gelingen bringen. Es kommt auch vor, daß das erſtrebte Ziel an ſich berechtigt iſt, aber, da das Streben darnach ſich auf einen Scheinwert gründet, ſelber zu einem Scheinziel wird.

Gegenmächte gegen dieſes Streben.

Beſteht nun ein ſolches Beſtreben, ſeinen Scheinwert durchzuſetzen, ſo können ſich allerhand Widerſtände entgegenſtellen. Ungünſtige Verhältniſſe, widrige Zufälle, liſtige Anſchläge können jenes Bemühen der komiſchen Perſon durchkreuzen oder zu durchkreuzen drohen. Wie auf tragiſchem Gebiet, kommt es auch hier zu einem oft äußerſt verwickelten Spiel der Gegenmächte.

Steigerung der Komik durch die komiſche Behandlung der Gegenmächte.

Dieſe Gegenmächte müſſen, wenn der Eindruck des Komiſchen gewahrt bleiben ſoll, ſo dargeſtellt ſein, daß der Wertanſpruch der komiſchen Perſon, gegen den ſie ankämpfen, nicht nur nicht aufhört, komiſcher Art zu ſein, ſondern durch ihr Bemühen, ihn zu vereiteln, ſogar noch in ſeiner Komik geſteigert wird. Mit dieſer Steigerung iſt folgendes gemeint. Soweit die Gegenmächte abſichtlich entgegenwirkende Perſonen ſind, iſt ein doppelter Fall möglich. Entweder führen ſie den Kampf mit Laune, Neckerei, Schalkhaftigkeit, Witz, Humor. Hierdurch wird der bekämpfte Scheinwert von den Gegenmächten als ein nicht ernſthaft zu nehmender anerkannt. Die Komik des Scheinwertes wird auf dieſe Weiſe in ein noch deutlicheres Licht geſetzt. Oder der Fall liegt ſo, daß zwar die bekämpfenden Gegner die komiſche Perſon und ihren Anſpruch in bitterem Ernſte nehmen (man denke an einen wütenden Ehegatten, der das liſtige Spiel ſeiner ihn hintergehenden Frau aufdecken will), daß aber der Dichter durch ſeine Darſtellung dafür ſorgt, daß die ernſthaften Gegenbeſtrebungen durch komiſche Brechungen ihre Ernſthaftigkeit verlieren und wenigſtens bis zu gewiſſem Grade komiſch aufgelöſt werden. Auch dies bedeutet eine Steigerung der Komik des Scheinanſpruches. Soweit es ſich dabei um gegneriſche Zufälle und Verhältniſſe handelt, muß gleichfalls der Dichter dafür Sorge tragen, daß ihnen durch komiſche Auflockerungen und Untergrabungen ihr trockener Ernſt genommen wird. Die Zufälle müſſen etwa wie neckende Kobolde eingreifen, und auch die böſen Verhältniſſe müſſen bei aller Bedenklichkeit doch zugleich ein gewisses gutmütiges Ausſehen tragen. Wenn der Gegenkampf in rein ernſthafter Weiſe dargeſtellt wäre, ſo würde ſofort die in dem nichtigen Wertanſpruch liegende Komik beeinträchtigt werden.

Weitere Steigerung der Komik.

Indem nun die komiſche Perſon ihren nichtigen Wertanſpruch und ihre darauf gegründeten Ziele gegen alle Gegenbeſtrebungen

durchzuſetzen bemüht iſt, tritt eine weitere Steigerung der Komik ein. Es verſchärft ſich der komiſche Kontraſt zwiſchen dem großartigen Getue und ſeiner Nichtigkeit, zwiſchen den ernſt genommen ſein wollenden Bemühungen und ihrer Abgeſchmacktheit. Pſychologiſch ausgedrückt: die Spannungsgefühle, mit denen wir die Komik dieſes Widerſpruchs begleiten, erfahren eine neue Verſtärkung. Und ſo werden auch die Erleichterungsgefühle, die beim endlichen Zerplatzen dieſes Widerſpruchs eintreten werden, von um ſo lebhafterer Art ſein.

Vielgeſtaltiger Verlauf.

Bis es aber dahin kommt, können, wie im tragiſchen Verlaufe, mannigfache Wechſelfälle, Abbiegungen, Verzögerungen, neue Steigerungen, auch Kreuzungen mit anderen komiſchen Verwicklungen eintreten. Öfters kann die Entwicklung ſchon nahe daran ſein, daß der Scheinwert ſich in ſeinem Nichts vollkommen enthüllt. Noch aber wird dies verhindert (wobei freilich die üblichen Poſſen und Luſtſpiele häufig die läppiſcheſten und unglaubhafteſten Mittel anwenden). So erhält ſich der komiſche Widerſpruch auf ſchwankender Grundlage, vielleicht auf der haarſcharfen Spitze eines kleinen Umſtandes. Beſonders in ſolchem Falle wachſen die komiſchen Spannungsgefühle ins Ungeheuere.

Der komiſche Umſturz.

Endlich aber tritt der komiſche Umſturz ein. Der faule Wertanſpruch der komiſchen Perſon, ihre darauf gegründete Unternehmung, ihr erſtrebtes Ziel erweiſen ſich vollſtändig und endgültig in ihrer Unhaltbarkeit; die komiſche Vernichtung bricht in volle, handgreifliche Wirklichkeit heraus.

Was er bedeutet.

Wie iſt dieſe komiſche Vernichtung, die das Endergebnis des komiſchen Konfliktes bildet, zu verſtehen? Keinesfalls iſt damit gemeint, daß der Wertanſpruch der komiſchen Perſon erſt zum Schluß eine komiſche Auflöſung erfahre. Vielmehr iſt von dem Augenblick an, wo der Wertanſpruch der Perſon komiſch zu wirken anfängt, für den Betrachter auch ſeine komiſche Auflöſung vorhanden. Der eingebildete Einfaltspinſel, der ſeinem Nebenbuhler das Mädchen wegſchnappen will, erſcheint in ſeinen Bemühungen dem Betrachter gleich von Anfang an als abgeſchmackt, als komiſch ad abſurdum geführt. Dieſe mit aller Komik untrennbar verbundene Auflöſung und Enthüllung iſt alſo nicht gemeint, wenn von der komiſchen Vernichtung als dem Schlußglied des komiſchen Konfliktes die Rede iſt. Hierunter iſt vielmehr ein ganz beſonderes Aufgelöſtwerden zu verſtehen: das Widerlegt-, Entlarvt-, Vernichtetwerden durch diejenige Wirklichkeit, von der die komiſche Perſon anerkannt ſein möchte; das Ad-abſurdum-

Geführtwerden mit Hilfe der den Konflikt herbeiführenden Gegenmächte. Wenn die komiſche Perſon mit Hilfe der Gegenmächte an derjenigen Wirklichkeit ſcheitert, die ſie ſich unterwerfen oder aus der ſie Nutzen ziehen möchte: dann iſt der komiſche Konflikt beendet. Der Höhepunkt der komiſchen Vernichtung iſt erreicht.

Der erſte Typus des komiſchen Zuſammenbruch.

Hierbei ſind zwei Möglichkeiten zu unterſcheiden. Der eine Fall liegt dort vor, wo der komiſche Zuſammenbruch der Perſon ſich nicht nur für den äſthetiſchen Betrachter, ſondern auch für dieſe Perſon ſelbſt herausſtellt, und wo auch die anderen Perſonen auf dem Schauplatze der Dichtung, vor allem die Vertreter der komiſchen Gegenmacht, den komiſchen Zuſammenbruch wahrnehmen und genießen. Das komiſche Scheitern, die lächerliche Ernüchterung, die unerwartete Blamage, das klägliche Zurückprallen der aufgeblähten Perſon dient ihr ſelbſt zur Verlegenheit, Verblüffung, Beſchämung, ihrer Umgebung aber und beſonders den gegneriſchen Perſonen zu harmloſer oder ſchadenfroher Beluſtigung, zu heiterer Genugtuung und ſchlägt ſo auch in das Bewußtſein der komiſchen Perſon ſelbſt mit bei weitem größerer Wucht ein, als wenn ſie nur allein und einſam dieſes ihr komiſches Schickſal wahrgenommen hätte. Die in komiſche Vernichtung geſtürzte Perſon wird von ihrer Umgebung gründlich ausgelacht, und der äſthetiſche Betrachter genießt nicht nur für ſich, ſondern zugleich aus der Seele der lachenden Perſonen der Dichtung heraus, alſo in lebhaft verſtärkter Weiſe, dieſen Schlußknall der komiſchen Entwicklung.

Der zweite Typus.

Dieſen erſten Typus des komiſchen Zuſammenbruchs findet man in den weitaus überwiegenden Fällen. Erſt in der neueſten Zeit laſſen die Dichter zuweilen den komiſchen Konflikt derart ſchließen, daß die komiſche Vernichtung der Perſon nur für den äſthetiſchen Betrachter offenbar wird, daß es dagegen in der Dichtung auslachende und die Komik genießende Perſonen nicht gibt, und daß auch die komiſch vernichtete Perſon ſelbſt in Unwiſſenheit und Verblendung über ihre eigene Komik bleibt. Die Entwicklung der Dinge ſpricht laut und überlaut den komiſchen Zuſammenbruch der in Scheinanſprüchen lebenden Perſon aus, allein die komiſche Perſon iſt blind dagegen, lebt derart in Wahn und Einbildung, daß ſie die komiſche Unhaltbarkeit, die lächerliche Abgeſchmacktheit, in der ſie ſteht, nicht ſieht. Und ebenſowenig gibt es andere Perſonen in der Dichtung, die ihr genießend und lachend gegenüberträten. Der Dichter kann alle Perſonen der Dichtung in Wahn und Vorurteil derart leben laſſen,

daß ſie die Komik, der ſie anheimfallen, ſchlechtweg nicht bemerken. Es handle ſich etwa um ſchreiende ſoziale Mißſtände. Der Dichter rückt ſie in das Licht greller Satire. Aber nur der Zuhörer wird dieſer Satire inne. Die Perſonen des Dramas dagegen laſſen es ſich ſämtlich in den abſurden Verhältniſſen wohl ſein. Es iſt in ſolchem Falle in dem Drama ſchlechtweg niemand da, der die Möglichkeit des Auslachens hätte. Doch rechne ich zu dieſem zweiten Typus auch ſolche Fälle, wo es in der Dichtung zwar den einen oder anderen Bemerker und heimlichen Belacher des komiſchen Bankerotts gibt, dagegen der komiſchen Perſon ſelbſt dieſe ihre komiſche Vernichtung nicht zu Bewußtſein gebracht wird.

Berechtigung des zweiten Typus.

Es ſtellt dieſer zweite Fall eine durchaus berechtigte Art der komiſchen Vernichtung dar. Das große Publikum freilich iſt an dieſe Art der Beendigung einer komiſchen Entwicklung noch nicht gewöhnt. Es verlangt, daß auch im Drama ſelbſt Perſonen da ſeien, durch die die komiſche Vernichtung feſtgeſtellt und beſiegelt werde. Vor allem wünſcht das Publikum, daß die von Scheinwerten aufgeblähte komiſche Perſon ſelbſt ihr komiſches Scheitern merke und ſchmecke und ſo durch ihre Haltung und ihr Betragen ihr Ad-absurdum-Geführtwerden laut und offenbar werden laſſe. Jedermann fällt bei dem zweiten Typus wohl zunächſt Hauptmanns Biberpelz ein.

Derbkomiſcher Konflikt.

Die ganze Darſtellung dieſes Konfliktstypus hat gezeigt, daß hier durchweg das Derbkomiſche in Herrſchaft ſteht. Die dargelegte komiſche Entwicklung iſt nichts anderes als die Ausbreitung der Natur des Derbkomiſchen zu einem zuſammenhängend entwickelten Konflikte. Ich darf daher dieſen Typus als den derbkomiſchen Konflikt bezeichnen. Man findet ihn übrigens nicht etwa nur in derben Poſſen und Schwänken; ſondern auch diejenigen Dramen, die man üblicherweiſe Luſtſpiele nennt, enthalten genug Konflikte derbkomiſcher Natur. Die ſofort anzuführenden Beiſpiele werden dies zeigen.

Vielfältigkeit der Verwicklung.

Vorher ſei nur noch bemerkt, daß die hier dargelegte Entwicklung des derbkomiſchen Konflikts nur die einfachſte Form des Verlaufes darſtellt. In Wirklichkeit entwickelt ſich der derbkomiſche Konflikt unter mannigfaltigem Hin und Her und Auf und Nieder. Beſonders iſt auch zu bedenken, daß der ſchließlichen und endgültigen komiſchen Vernichtung der Perſon allerhand kleinere Bloßſtellungen, leichtere Entlarvungen, vorübergehende Beſchämungen vorangehen können, von denen ſich die komiſche Perſon gleichſam wieder erholt,

um von neuem den Verſuch zu machen, ihre faulen Wertanſprüche durchzuſetzen.

3. Ein vorzügliches Beiſpiel einer derbkomiſchen Konfliktsentwicklung iſt Kleiſts Zerbrochener Krug. Hinter dem den Schein der Würde und der ſtrengen Gerechtigkeit wahren wollenden Richter Adam ſteckt ein arger Sünder, ein liederlicher, gewiſſenloſer Patron. Und er iſt noch dazu gerade in dem Rechtsfall, den er ſoeben, da der Übeltäter in widerſpruchsvolles Geheimnis gehüllt iſt, unterſuchen und klären ſoll, der Schuldige. So iſt denn die ganze Gerichtsſitzung eine ungeheuerliche Abſurdidät, eine auf ein beſonders heftiges Zerplatzen angelegte Widerſpruchsſpannung. Und das Luſtſpiel führt uns nun ſchrittweiſe die Selbſtentlarvung des Richters Adam vor, bis er endlich aus der Gerichtsſtube hinausgeprügelt wird. Ein ähnlich komiſchklägliches Schickſal erfährt Beckmeſſer in den Meiſterſingern. Dieſer trockene, phantaſie- und talentloſe Pedant und niedrig geſinnte Philiſter wird in ſeinem Bemühen um Liebeslohn und Sangesruhm bei dem Wettgeſange im dritten Akt durch das ſinnlos durcheinanderwerfende Hervorſtümpern des geſtohlenen Liebesliedes in grauſam lächerlicher Weiſe ad absurdum geführt. Und wem fällt hier nicht Falſtaff ein! Aus Heinrich dem Vierten und den Luſtigen Weibern läßt ſich eine ganze Reihe von liſtigen Gegenunternehmungen anführen, die Falſtaff jämmerlich „hereinfallen“ laſſen. Oder ich erinnere an Dreyers gelungene Komödie „Das Tal des Lebens“. Der Fürſt eines kleinen Ländchens iſt unfähig, ein Kind zu zeugen; er mißgönnt daher ſeinen Untertanen allen Lebensgenuß und waltet über ihnen als drakoniſcher Erzieher zu Keuſchheit und Enthaltſamkeit. Da erfahren nun ſeine abſurden Zwangsmaßregeln zur Erzielung von Keuſchheit eine gründliche Widerlegung durch ein Zuſammenſpiel von Zufall und von Perſonen, die unter ſeiner törichten Keuſchheitstyrannei ſchwer zu leiden haben. Seine lebensdurſtige Gattin, die vor ihm die zeremoniös Sittſame ſpielt, und ein urgeſunder Naturburſch, der von dem Fürſten zur Strafe für ſeine Liebesſünden als Poſten vor die Gemächer der Fürſtin geſtellt wurde, damit er ja kein zugängliches Frauenzimmer zu ſehen bekomme, finden ſich in erotiſchem Verlangen und ſorgen dafür, daß dem Fürſten ein Erbprinz geboren wird. Der Fürſt iſt ſtolz darauf, Vater geworden zu ſein und läßt ſeinen Untertanen nun wieder ihre Triebe frei. So hat ſich das ſtaatliche Kommandieren von Keuſchheit gründlichſt ad absurdum geführt. Nebenbei bemerkt, liegt hier in gewiſſem Grade der zweite Typus der komiſchen Vernichtung vor.

Beiſpiele.

Denn dem Fürſten bleibt die ungeheuerliche Komik, die ſich an ihm vollzogen hat, verborgen. Noch ſtärker fällt in den zweiten Typus Hauptmanns Biberpelz. Der Amtsvorſteher wird in ſeiner bureaukratiſchen Blindheit, in ſeiner allem geſunden Menſchenverſtand ſchnurſtracks entgegengeſetzten juriſtiſchen Verbohrtheit durch den Gang der Handlung auf das Draſtiſcheſte bloßgeſtellt. Allein ihm ſelbſt kommt ſeine komiſche Vernichtung nicht zu Bewußtſein. Seine Torheit und Verranntheit bleibt unentlarvt. Im Stück iſt niemand da, der offenkundig über ihn lacht. Dies tut nur der Zuſchauer. In Hauptmanns Jungfern vom Biſchofsberg iſt es der ſchulmeiſterliche Oberlehrer Naſt, der eine gründliche komiſche Abfuhr erfährt. Hier aber lacht die ganze Umgebung über ihn, und Naſt geht in ſchweigender Wut ab. Schließlich mag noch Plautus erwähnt werden. In ſeinem Miles Gloriosus wird Pyrgopolinices, ein bramarbaſierender, zudem vor Geilheit platzender Maulheld, in eine plumpe Falle gelockt. Er hat einem jungen Mann ſeine Liebſte entführt, möchte dieſe aber jetzt gern los werden, dafür aber die Geliebte ſeines Nachbarn ſich zu eigen machen. Der Prahlhans glaubt allen fauſtdicken Lügen, die man ihm aufbindet, er iſt überzeugt, ſeinem gierig erſtrebten Ziele ſchon ganz nahe zu ſein. Da zerplatzt die Situation: er wird hinausgejagt, durchgeprügelt, mit Entmannung bedroht.

Beſſerung oder Bekehrung der komiſch vernichteten Perſon.

4. Der dargeſtellte Typus des komiſchen Konfliktes kann nun verſchiedene Abänderungen erfahren. Es kann beiſpielsweiſe die derbkomiſche Vernichtung mit einer Beſſerung oder Bekehrung der komiſch vernichteten Perſon verknüpft werden. Eine ſolche innere Wandlung iſt auf der Bühne ſehr beliebt. Der Ehegatte wird auf gröblichſter Untreue ertappt, ein ganzes Sündenregiſter liederlicher Abenteuer wird aufgedeckt; er hat an Beſſerung bisher nicht im entfernteſten gedacht; im Handumdrehen läßt dann aber der Dichter den ſo Entlarvten einen moraliſchen Vorſatz faſſen, dem ein rührendes Verzeihen folgt; und der Zuhörer ſoll an dieſe ſchlechtweg unpſychologiſche Beſſerung glauben! Solche an die komiſche Entlarvung angeflickte moraliſche Vorſätze kamen, wie jeder Theaterbeſucher weiß, bis vor nicht langer Zeit haufenweiſe auf der Bühne vor. Das moderne Drama hat damit glücklicherweiſe ſo ziemlich aufgeräumt.

Doch kann die Beſſerung und Bekehrung ſelbſtverſtändlich auch in glaublicher Weiſe bewirkt werden. Wenn beiſpielsweiſe der völlig geſunde Argan bei Molière in ſeine Krankheitsgrillen verbohrt iſt, ſich in dem Gefühl unermeßlichen Krankſeins ordentlich wiegt, die Ärzte,

die nichts als Charlatane ſind, für tieferleuchtete Geiſter und ihre Vorſchriften für heilig hält, und wenn er ſich dann, vor allem auf Anſtiften ſeines Dienſtmädchens Toinette, durch höchſt draſtiſche Mittel aus ſeinem Wahn herausgeworfen ſieht, ſo bedeutet hier das Führen ad absurdum zugleich eine gründliche Heilung von ſeiner krankhaften Gemütsverfaſſung. Indem er zum Schluß alle Arzneiflaſchen zum Fenſter hinauswirft, iſt er in der Tat unwiderruflich bekehrt. Die Bekehrung iſt hier unmittelbar durch die komiſche Vernichtung gegeben.

Zufälliger Glücksfall für die komiſch vernichtete Perſon.

In anderen Fällen wieder verbindet ſich mit der komiſchen Vernichtung der Perſon ein überraſchender Glücksfall für ſie, derart, daß ſie für die Bloßſtellung und Lächerlichkeit durch eine unerwartet kommende Zufallsgabe entſchädigt wird. Man kann ſich ſo etwas wohl gefallen laſſen, wenn die komiſche Perſon trotz ihrer Verkehrtheit etwas unſerer Zuneigung Wertes an ſich hat, und wenn der Zufall nicht zu plumper und willkürlicher Art iſt. Die Dichter ſündigen freilich hiergegen oft in maſſivſter Weiſe. Übrigens können auf dem Boden ausgelaſſener toller Komik auch höchſt unwahrſcheinliche Zufälle erträglich werden. Ich erinnere an Balzacs Komödie „Mercadet“. Es handelt ſich hier um einen findigen, waghalſigen, ſkrupelloſen, enthuſiaſtiſchen Börſenſpekulanten, der ſich der unmöglichſten Mittel bedient, um ſich vor dem unvermeidlichen Ruin zu retten, und dabei Situationen ſchafft, die von geiſtreicher Komik wahrhaft geladen ſind. Ebenſo hat er noch ein allerunmöglichſtes allerletztes Mittel ausgeſonnen: da kommt ihm ein unglaublicher Zufall zu Hilfe: der ſteinreiche Onkel aus Indien, den er in falſcher Maske zu betrügeriſchem Schein ankommen laſſen will, trifft wirklich in derſelben Stunde völlig unerwartet ein und hilft ihm aus allen Nöten. Das Stück iſt ſo flott und ſprühend angelegt und Mercadet bei allen Schwächen und Fehlern als ſo liebenswürdig gezeichnet, daß man ſich dieſen Deus-ex-machina-Zufall wohl gefallen läßt.

Die Beſſerung und Bekehrung iſt ein an den komiſchen Konflikt ſich anſchließendes Glied, das ſelbſt nicht komiſch wirkt. Doch kann es aus dem komiſchen Konflikt organiſch hervorwachſen. Der glückliche Zufall dagegen, der dem komiſch Vernichteten zu Hilfe kommt, kann in komiſcher Beleuchtung behandelt werden. Aber mit der Entwicklung des komiſchen Konfliktes hat er nichts zu ſchaffen. Er bildet ſeiner Natur nach ein unorganiſches Anhängſel des komiſchen Konfliktes.

B. Der feinkomiſche Konflikt.

Günſtigſte Bedingung für den feinkomiſchen Konflikt.

5. Es läßt ſich vorausſehen, daß auch der feinen Komik eine beſondere Geſtaltung des komiſchen Konflikts entſprechen werde. Doch wird man das Eigentümliche dieſer Geſtaltung nicht etwa, wie man in Parallelismus zu dem derbkomiſchen Konflikt erwarten könnte, darin zu ſuchen haben, daß eine Perſon allererſt in einer Art Schlußwendung ihre Wertanſprüche und die darauf gegründeten Ziele und Unternehmungen zu leiſer und halber komiſcher Auflöſung gebracht ſähe. Etwas derartiges iſt ja möglich. Allein eine komiſch und menſchlich ergiebige Ausgeſtaltung des feinkomiſchen Konflikts würde auf dieſem Wege nicht hervorgehen. Eine ſolche iſt nur dann möglich, wenn der Konflikt gleich von Anfang an in feinkomiſcher Weiſe behandelt wird. Das heißt: es werden die Strebungen wie die Gegenſtrebungen, die Wertanſprüche wie ihre Bekämpfung von Anfang bis zu Ende in jener auflockernden, ſkeptiſchen, halb auflöſenden Weiſe, in jener durchſcheinenden Miſchung von Scherz und Ernſt, wie dies für das Feinkomiſche bezeichnend iſt, aufgefaßt und dargeſtellt.

Einfachſte Geſtalt des feinkomiſchen Konflikts.

Bringen wir uns einen ſolchen feinkomiſchen Konflikt in ſeiner einfachſten und reinſten Geſtalt vor Augen. Zwei Perſonen, ſo nehme ich an, ſtehen einander gegneriſch gegenüber. Jede von beiden iſt ſowohl ernſt wie nicht ernſt zu nehmen. Beider Perſonen Wertanſprüche haben etwas Berechtigtes an ſich. Vielleicht kommt ein vornehmer Geiſt, vielleicht ein warmes Herz, vielleicht ein kühnes Streben darin zum Ausdruck. Zugleich blickt aber durch die berechtigten Seiten allerhand Kleines und Kleinliches, allerlei Allzumenſchliches hindurch. So ſind dann auch die Beſtrebungen auf beiden Seiten in eine doppelte Beleuchtung gerückt: hinter ihrem Ernſt guckt überall ein Fragezeichen hervor; hinter der Gewichtigkeit, mit der ſie auftreten, lauert ein kichernder Schalk, der uns merken läßt, wie gar viel von dieſer Gewichtigkeit in Abzug zu bringen ſei.

Löſung des feinkomiſchen Konflikts.

Soll der Konflikt ſeine Löſung finden, ſo muß der eine der beiden Gegner zu Übermacht, Gelingen und Glück gelangen, während der andere unterliegt. Und ſoll der Konflikt, wie ich annehme, rein und vollſtändig im Sinne der feinen Komik behandelt werden, ſo muß auch Sieg und Niederlage dieſe Art Behandlung erfahren. Das heißt: das Gelingen und das Glück, zu dem der ſiegreiche Gegner gelangt, erſcheint nicht in unbedingter, ungeſchmälerter Form; ſondern es liegt

ein gewiſſer Schein des Fraglichen und des nicht ganz Vollgültigen darüber gebreitet. Dem erreichten oder in Ausſicht geſtellten Glückszuſtand haftet eine gewiſſe Ermäßigung an, ein gewiſſes Sichgenügenlaſſen mit dem, was auf dem Boden der menſchlichen Schwächen und Bedingtheiten eben möglich iſt.[1]) Und ebenſo erſcheint die Niederlage nicht als Vernichtung ſchlechtweg; ſondern der Unterlegene nimmt ſeine Niederlage nicht allzu ernſt. Vielleicht trägt er ſie mit Spott und Scherz. Der Zuhörer ſagt ſich: allzu ſchwer trifft ſie ihn nicht.

Verwicklungen des feinkomiſchen Konflikts

Man muß nun bedenken: auch dieſer Typus des komiſchen Konflikts verwickelt ſich in den verſchiedenſten Richtungen. Es muß keineswegs, wie ich angenommen habe, der Konflikt in allen Stücken im Sinne der feinen Komik behandelt ſein. Es können auch derbkomiſche Charaktere und Situationen, derbkomiſche Späße und Streiche darin vorkommen. Ebenſo können rein ernſt zu nehmende Perſonen darin auftreten, durch die auch völlig ernſte Ziele verfolgt und völlig ernſte Lagen herbeigeführt werden. Solange dieſe derbkomiſchen und einfach-ernſten Elemente nicht überwiegen, ſondern der feinkomiſche Ton in der Behandlung des Konfliktes ausſchlaggebend iſt, darf man von einem Konflikt der feinkomiſchen Art reden. Dazu kommt dann das den mannigfaltigſten Möglichkeiten Raum gebende Auf und Nieder von günſtigen und ungünſtigen Zufällen, fördernden und hemmenden Eingriffen, von neuen Verwicklungen, neuen Anläufen und Unternehmungen. Insbeſondere darf nicht vergeſſen werden, daß die Komik förmlich die Aufforderung in ſich trägt, mehrere Konflikte ſich miteinander kreuzen und verwirren zu laſſen. Davon wird noch gleich weiterhin die Rede ſein.

Beiſpiele

6. Beſonders das ältere franzöſiſche Luſtſpiel iſt reich an feinkomiſcher Behandlung der Konflikte. Ich erinnere etwa an Figaros Hochzeit von Beaumarchais. Freilich kommt auch derbkomiſche Behandlung reichlich vor; man denke nur an das grelle Zerplatzen der Situation, als Marcelline und Bartolo ſich als die Eltern Figaros enthüllen. Aber der Hauptton im Stücke beſteht doch darin, daß das Ernſte ins Leichte und Spielende gewendet wird. Das Komplott des Grafen gegen Suſanne iſt an ſich zwar ſchändlich; aber es iſt ſo be-

[1]) Dieſer ermäßigte Glückszuſtand darf ſchon darum nicht als allgemeines Erfordernis für den Ausgang des komiſchen Konfliktes, wie FRIEDRICH VISCHER tut (Äſthetik, §§ 167, 174, 180), hingeſtellt werden, weil der derbkomiſche Konflikt, wie wir geſehen haben, ein gänzlich anderes Ende findet.

handelt, daß es zwiſchen Ernſt und Scherz, zwiſchen Unſittlichkeit und liebenswürdiger Torheit hin- und herſpielt. Und dasſelbe gilt von den Gegenintrigen, die von Figaro, Suſanne und der Gräfin ausgehen: auch ſie erſcheinen nicht als Schritte, die aus ſittlicher Entrüſtung ſtammen und ernſthaftes Wehe zufügen wollen; auch ſie ſind hinaufgehoben in eine Welt, die der ſittlichen Strenge entrückt iſt. Viel durchgreifender unter dem Zeichen der feinen Komik ſteht beiſpielsweiſe Ein Glas Waſſer von Scribe. In den Kämpfen dieſes Luſtſpiels handelt es ſich um große Staatsangelegenheiten. Aber es fällt auf ſie durchweg ein ſkeptiſch auflöſender Schein. Denn die ſcheinbar hochernſten Staatsaktionen werden von beiden Gegnern — von Bolingbroke wie von der Herzogin von Marlborough — ſo geführt, daß in Wahrheit teils kleine Zufälle, teils eigenſüchtige Begierden, beſonders Intereſſen der Verliebtheit, das Treibende und Belebende ſind. Und etwas Ähnliches gilt von ſeinem Luſtſpiel „Frauenkampf“. Die einander bekämpfenden Perſonen nehmen einander ernſt und zugleich nicht ernſt, und in ſpielender Weiſe ſtehen ſie auch der Sache gegenüber, die ſie bekämpfen. Hinter Verkleidung, Galanterie, Torheit, kleinen Mitteln geht ein Kämpfen um Leben und Tod vor ſich. Höchſte Gefahr und anmutiger Scherz ſpielen ineinander. Der Kampf um Leben und Tod erſcheint als ein geiſtreiches heiteres Spiel. Auch bei Sardou findet ſich, wenn er auch freilich weit gröber und plumper als Scribe iſt, zuweilen feinkomiſche Behandlung der Konflikte. So wird beiſpielsweiſe in ſeinem bekannten Stück „Divorçons“ das Neugeborenwerden der Liebe Cypriennes zu ihrem Mann, dem gegenüber ſie ſich bereits als geſchiedene Frau fühlt, im dritten Akt in flatterhaft ſpielender Weiſe behandelt. Es iſt Ernſt in Geſtalt des Leichtſinns, Frivolität mit gutem Kerne.

Sodann iſt hier Shakeſpeare nachdrucksvoll zu nennen. Nicht überall natürlich, wo ſich feine Komik bei ihm findet, gehört er hierher. Denn feine Komik kann vorkommen, ohne daß gerade Konflikte in ihren Bereich gezogen werden. Mercutios Reden zeigen feine Komik; aber der Konflikt, in den er gerät, iſt weit entfernt von aller Komik. Dagegen dürfen die Liebesverwicklungen zwiſchen Olivia, Viola und dem Herzog in Was ihr wollt herangezogen werden: ſie ſind mit halb auflöſender Komik behandelt. Alle dieſe Verwicklungen, Spannungen, fehlgreifenden Verliebtheiten ſind, ſo fühlt man, nicht ſo ernſt zu nehmen, wie es zunächſt ſcheinen könnte. Auch das ganze freundliche, wunderſame Walten und Sichfügen, das durch

das Luſtſpiel geht, bedeutet eine leiſe Auflöſung des Schickſalsernſtes. Der Zufall ſteht als ſchelmiſcher Auflockerer hinter dem Schickſal.

Weitere Beiſpiele.

Aus der neueren Dichtung ſeien Freytags Journaliſten erwähnt. Bolz und Adelheid ſpielen in ſcherzend-ernſter Weiſe miteinander, bis es zur Verlobung kommt. Aber auch abgeſehen von dieſer Liebesverwicklung ſind die Konflikte dieſes Stücks mit feiner Komik behandelt. Den politiſchen Händeln und Kämpfen wird der ſchwere Ernſt dadurch genommen, daß ſich Liebesgeſchichten mit ihnen verwickeln. Auch Bauernfeld erhebt ſich zuweilen zu feinkomiſcher Behandlung der Konflikte. Aus ſeinem Luſtſpiel „Bürgerlich und romantiſch“ kann der Liebesſtreit zwiſchen der übermütigen Katharine von Roſen und dem gleichfalls zu Witz und Spott aufgelegten Baron Ringelſtern hervorgehoben werden. Oskar Blumenthal hat in der hübſchen Plauderei „Wenn wir altern“ die ſpannungsvollen Beziehungen zwiſchen den drei Perſonen des Stückes in anſprechender Miſchung von Sentimentalität und halb auflöſender Munterkeit behandelt.

Ich habe bisher die Beiſpiele nur dem Drama entnommen. Selbſtverſtändlich finden ſich auch in der erzählenden Dichtung unzählige Belege für feinkomiſche Behandlung von Konflikten. Ich erinnere an die Art, wie Gottfried Keller häufig die Spannungen der Liebe behandelt. Auch von Heyſe gehören manche Novellen hierher. Wie beiſpielsweiſe in der Erzählung „Anfang und Ende“ Eugenie und Valentin, die in ihrer Jugend einander geliebt, aber einander nicht gefunden haben, nach vierzehn Jahren unter Beſiegung von allerhand hemmenden Verhältniſſen einander endlich finden: dies iſt vom Dichter mit feinem, luſtſpielartigem Hauch dargeſtellt.

Subjektive Komik bei den gegneriſchen Perſonen

Der Konflikt der feinkomiſchen Art erfährt ſeine vollkommenſte Ausgeſtaltung, wenn die gegneriſchen Perſonen der Stufe der ſubjektiven Komik angehören. Werden die Intrigen von ihnen mit Scherz und Laune eingefädelt und durchgeführt, ſpielen die Gegner miteinander in Witz und Humor, laſſen ſie auf die eigenen und die fremden Intereſſen und Beſtrebungen halb auflöſende Lichter fallen, ſo wird das Feinkomiſche in der Ausgeſtaltung des Konflikts ganz beſonders offenbar. Doch iſt dies keineswegs nötig. Die feine Komik kann auch rein objektiv zutage treten. Die Herzogin von Marlborough im Glas Waſſer entbehrt des überlegen ſpielenden Bewußtſeins, während Bolingbroke ein geiſtreich ſkeptiſcher und witziger Kopf iſt. In

ſolchem Falle müſſen eben aus der Darſtellung des Dichters die halben Auflöſungen hervorgehen, die zur feinen Komik gehören.[1])

C. Der komiſch-ernſte Konflikt.

Verhältnismäßig reine komiſche Konflikte.

7. Die beiden dargelegten Typen ſind reine oder doch verhältnismäßig reine Formen des komiſchen Konflikts. Wenn ich dieſe Einſchränkung — „verhältnismäßig“ — hinzufüge, ſo bezieht ſich dies darauf, daß, wie ich hervorgehoben habe, in den komiſchen Konflikt auch ernſte Elemente eingeflochten ſein können. So ſind mit den komiſchen Verwicklungen in Freytags Journaliſten auch einfach ernſt wirkende Perſonen verknüpft, ſo vor allem Profeſſor Oldendorf und Ida. Freilich iſt den ernſten Elementen die Bedingung geſtellt, daß ſie vor den komiſchen zurücktreten. Nur ſolange dies der Fall iſt, können die Konflikte als verhältnismäßig reine komiſche Konflikte angeſehen werden.

Der komiſch-ernſte Konflikt.

Nun liegt es in der Natur der Sache, daß die ernſten Elemente immer ſtärker hervortreten und die komiſchen zurückgehen können. Auf dieſe Weiſe kommen wir zu einem Konflikt ernſter Art, in den komiſche Verwicklungen, komiſche Charaktere, komiſche Situationen eingeflochten ſind. Solange dieſe komiſchen Elemente, trotz ihres Überwogenwerdens durch die ernſten, doch in beträchtlicher Zahl und mit bedeutendem Gewicht auftreten, derart daß ſie für den Charakter der ganzen Dichtung als weſentlich mitbeſtimmend empfunden werden, darf man von einem komiſch-ernſten Konflikt reden. Ich ſetze dabei voraus, daß das Ernſte nicht die Geſtalt des Tragiſchen annimmt, ſondern ſich in jener Mitte zwiſchen Tragik und Komik hält, die ich an früherer Stelle als ſchauſpielmäßigen Konflikt bezeichnet habe (S. 340).

Beiſpiele.

Dieſe ſchauſpielmäßige Behandlung des Konfliktes unter ſtarker Beteiligung komiſcher Elemente kommt in der Dichtung überaus

[1]) Einer gänzlich anderen Auffaſſung begegnet man bei HARTMANN. Eine „lang ausgeſponnene und doch konſequente komiſche Handlung“ hält er für kaum möglich. Nach ſeiner Anſicht bildet in den Poſſen wie Luſtſpielen das Komiſche nur einen Einſchlag in ein außerkomiſches Medium. Dieſes Außerkomiſche beſteht bald in dem „Intriganten“, bald in dem „Luſtigen“. Die intrigante und die luſtige Handlung bilden die „Kette für den Einſchlag des Komiſchen“ (Philoſophie des Schönen, S. 333 ff.).

häufig vor. In einer großen Anzahl von „Luſtſpielen“ ſteht nicht ein rein oder vorwiegend komiſcher, ſondern vielmehr ein komiſch-ernſter Konflikt im Mittelpunkte. Worauf es bei der Beurteilung hinſichtlich der Zugehörigkeit eines Konfliktes zu der komiſch-ernſten Art ankommt, iſt die Frage, ob ſich das Komiſche oder das Ernſte als Grundton fühlbar macht. Stellt man ſich beiſpielsweiſe den Konflikt zwiſchen Tellheim und Minna vor, ſo kann nicht zweifelhaft ſein, daß das Ernſte überwiegt. Tellheim ſelbſt liefert gar keinen Beitrag zum Komiſchen: er iſt durch und durch edler Stolz, ſtörbarſtes Ehrgefühl, entſagungsbereite Hochherzigkeit. Minna dagegen iſt ihm gegenüber die ſpielend Überlegene. Dadurch geſchieht es, daß die etwas eintönige Weiſe Tellheims von ihr durch verſchiedenartige Töne, und darunter auch durch leichtnehmenden Scherz, beantwortet wird. Dazu kommt dann die über der Ring-Verwicklung ſchwebende komiſche Beleuchtung und das Hereinſpielen der munteren Franziska und anderer dem Gebiete des Komiſchen mehr oder weniger angehörigen Perſonen des Stückes in die ernſten Spannungen zwiſchen den beiden Hauptgeſtalten. So erhält der ernſte Grundton in dem Konflikt zwiſchen dem Major und Minna doch in erheblichem Grade komiſche Einſchläge. So iſt auch in Grillparzers Luſtſpiel „Weh dem der lügt“ der im Mittelpunkte ſtehende Konflikt zwiſchen dem Biſchof und dem Küchenjungen tiefernſter, grundſätzlich ſittlicher Natur. Nur durch die humoriſtiſche Gemütsart des Küchenjungen Leon kommt eine komiſche Schattierung hinein. Dagegen ſind die Verwicklungen zwiſchen Leon und Kattwald, zwiſchen Leon und Edrita, zwiſchen dieſen beiden und Galomir von überwiegend komiſcher Art. Auch in Leſſings Luſtſpiel beſteht neben jenem komiſch-ernſten Konflikt die rein komiſche Verwicklung zwiſchen Franziska und dem Wachtmeiſter. Man ſieht: ich frage überall nach der Zugehörigkeit nicht des ganzen Luſtſpiels, ſondern des beſtimmten einzelnen Konfliktes zum Komiſch-Ernſten oder zum Reinkomiſchen. Faſt jedes Luſtſpiel iſt ein Zuſammen- und Durcheinanderwirken zweier oder mehrerer Konflikte. Ob durch dieſes Zuſammenwirken ein rein oder überwiegend komiſcher oder ein komiſch-ernſter Eindruck entſteht, iſt eine Frage, die hier beiſeite bleibt. Auch von manchen Komödien Molières, von dem Geizigen, dem Miſanthropen, ließe ſich zeigen, daß eine ernſte, traurige, bedauernswerte Verwicklung die Grundlage bildet, und daß das Komiſche nur als heitere Belebung und Auflockerung des zu Grunde liegenden Ernſtes vorkommt.

Der komiſch-ernſte Konflikt und das wirkliche Leben.

Genauer auf die Konflikte der komiſch-ernſten Art einzugehen, würde in die Äſthetik des Luſtſpiels und Schauſpiels gehören. Hier ſei nur noch bemerkt, daß dieſe Miſchgattung des Konflikts aus der Natur des menſchlichen Lebens herauswächſt. Im menſchlichen Leben geht nun einmal Ernſtes und Komiſches in verſchiedenartigſter Weiſe durcheinander. Und da ſind denn für das menſchliche Leben auch oft genug Konflikte charakteriſtiſch, in denen ernſte Grundverwicklungen gewiſſe komiſche Seiten an ſich haben. Den ernſten Perſonen, die in Konflikt ſtehen, iſt vielleicht ein komiſcher Kauz zugeſellt, der gleichfalls in den Konflikt hereinſpielt. Oder ein Zufall bringt komiſche Verſchiebungen und Durchkreuzungen in der Abwicklung des Konfliktes hervor. Oder die vertretene Sache führt durch ſich ſelbſt zu gewiſſen komiſchen Übertreibungen. Kurz, das menſchliche Leben enthält für den Dichter eine Fülle von Aufforderungen in ſich, Konflikte von komiſch-ernſter Art darzuſtellen.

D. Die komiſchen Gegenmächte.

Offene Gegenunternehmungen.

8. Die Gegenmächte im komiſchen Konflikt beſtehen teils in offenen, teils in verſteckten Gegenunternehmungen, teils in widrigen Zufällen. Die offenen Gegenunternehmungen gehen vor den Augen der bekämpften Perſon vor ſich, ohne daß ein Bemühen beſtünde, ſie vor dem Bekämpften geheim zu halten. Im Zerbrochenen Krug ſpielen ſich die zur komiſchen Entlarvung des Richters Adam führenden Beſtrebungen völlig offenkundig vor ihm ab. Oder man denke an den Liebeskampf zweier ſich zugleich abſtoßenden und anziehenden Perſonen, an die Art, wie ſie ſich necken, ſchrauben, witzig befehden. Beatrice und Benedikt in Viel Lärm um Nichts können als Beiſpiel dienen.

Verborgene Gegenunternehmungen.

Weit häufiger iſt der Fall, daß die Gegenunternehmungen ſich vor den Augen, den Ohren, dem Bewußtſein des komiſch Bekämpften verbergen. Dann ſpricht man von Streich, Intrige, Poſſen. Die komiſche Behandlung eines Konfliktes enthält geradezu die Aufforderung in ſich, Streiche, Intrigen, Poſſen, kurz geheime Gegenunternehmungen in Anwendung zu bringen. Der Kontraſt zwiſchen dem Wiſſen der — ſagen wir kurz — intrigierenden Perſonen und dem Nichtwiſſen der bekämpften Individuen kann zu einer Menge komiſcher Spannungen und Unhaltbarkeiten, Mißverſtändniſſe und Überraſchungen, Verblüffungen und Zerplatzungen führen. Auch wird der Dichter ſchon

dadurch, daß die intrigierenden Perſonen ein Aufgebot von Geſchicklichkeit, Findigkeit, Geiſtreichigkeit zeigen müſſen, zu allerhand komiſchen Verwickelungen hingetrieben. Die Intrige gibt zu Kreuz- und Querzügen, zu Liſt und Gegenliſt, zu einem Wechſelſpiel von Ausfallen und Ausweichen Veranlaſſung. Kurz die Intrige ſtimmt ſo recht zur komiſchen Behandlung eines Konfliktes. Sie bildet ſo recht einen Nährboden für die Komik von Verwicklungen. Und noch mehr. Im Sinne einer komiſchen Behandlung von Konflikten liegt es, zwei oder mehrere Intrigen ſich durchkreuzen zu laſſen. Durch ſolche Verſchlingung wird der Boden für komiſche Verwicklungen nur um ſo ergiebiger. Wenn man daher ſo häufig in Luſtſpielen ein mannigfaltiges Sichverſchlingen von Intrigen findet, ſo hängt dies damit zuſammen, daß die Dichter hiervon eine Belebung und Steigerung der Komik erwarten. Freilich tun die Dichter in dieſer Hinſicht gar oft des Guten zu viel.

Streich und Poſſen.

Was die Benennung der verſteckten Gegenunternehmungen zum Zwecke komiſcher Bloßſtellung betrifft, ſo wird man ſprachgefühlsmäßig von Streich und Poſſen dort reden, wo dieſe Unternehmungen ein derbkomiſches Gepräge tragen. Will man noch einen Unterſchied zwiſchen einem Streich und einem Poſſen machen, ſo kann man bei harmloſer Beſchaffenheit der Unternehmung den Ausdruck „Streich“, dort dagegen, wo mehr die unfreundliche Abſicht des Ärgernwollens hervortritt, die Bezeichnung „Poſſen“ gebrauchen. Die Redensart „jemand einen Poſſen ſpielen“ hat wenigſtens dieſen Nebengeſchmack an ſich.

Intrige

Für die liſtige Gegenunternehmung von feinkomiſcher Art kann man den Namen „Intrige“ anwenden. Nur muß man dabei von einer gewiſſen Nebenbedeutung, die dieſes Wort hat, abſehen. Denn eine zum mindeſten kleine Bosheit pflegt man mitzumeinen, wenn man von Intrige ſpricht. Die liſtige Gegenunternehmung feinkomiſcher Art *kann* den Beigeſchmack feindſeliger Geſinnung haben, aber ſie kann auch durchaus von heiterer Überlegenheit beherrſcht ſein. Doch kann man, wie auch ich es hier und da tue, das Wort „Intrige“, in Ermangelung eines beſſeren Ausdrucks, auch als Geſamtbezeichnung für die verſteckte Gegenunternehmung überhaupt anwenden.

Gemäß dieſen Unterſcheidungen wird man ſagen dürfen: die dichteriſche Behandlung von Streichen und Poſſen gibt zu *phantaſtiſcher* Ausgeſtaltung Gelegenheit, während die Intrige ſo recht ein Feld für ausgeſprochen *geiſtreiche* Durchführung iſt.

Phantaſtiſche Behandlung von Streichen.

Wenn ein phantaſievoller Dichter eine in derben Streichen und Poſſen ſich bewegende Verwicklung darſtellen will, ſo wird er ſich leicht veranlaßt fühlen, die Aufgetriebenheiten, Unſinnigkeiten, Verblüffungen dadurch ins Edle und Kühne zu ſteigern, daß er ſie in eine Welt des Grotesk-Wunderbaren, in ein übermütiges, tolles Märchen- und Zauberreich emporrückt. Ariſtophanes und die Luſtſpiele Shakeſpeares können zeigen, was gemeint iſt. Ich erinnere an den der Titania geſpielten Poſſen: ſie muß ſich in den mit einem Eſelskopf begabten Zettel verlieben. Shakeſpeares Sturm iſt eine wahre Fundgrube für phantaſtiſche derbe Streiche. Aus der modernen Dichtung ſei an Roſtands Cyrano erinnert: man denke etwa an den dritten Akt, wo Cyrano den Grafen Guiche, der nach Roxanens Hand ſtrebt, vor deren Hauſe durch die närriſcheſten Verſtellungen und Maskeraden ſo lange feſthält, bis im Hauſe die Trauung Roxanens mit ihrem geliebten Chriſtian vollzogen iſt. Auch Roſtands Luſtſpiel „Die Romantiſchen“ enthält, beſonders im erſten und dritten Akt, mehrere im Stil heitergrotesker Phantaſtik durchgeführte Streiche.

Geiſtreiche Behandlung von Intrigen.

Wo dagegen Intrigen dargeſtellt werden ſollen, iſt eine im betonten Sinne geiſtreiche Behandlung beſonders am Platze. Sollen vom Dichter liſtige Unternehmungen im Stile feiner Komik behandelt werden, ſo gilt es, Einfädelung und Durchführung fein und anſchmiegſam, beziehungs- und wendungsreich zu geſtalten, die gegneriſchen Perſonen einander belauern, aushorchen, Verſtellung üben, miteinander ſpielen zu laſſen. Zu dem allen gehört im hohen Grade die Fähigkeit geiſtreicher Führung von Dialog und Handlung.

Der Zufall im Komiſchen.

9. Neben der offenen und der verſteckten Gegenunternehmung ſpielt im komiſchen Konflikt der Zufall als Gegenmacht eine große Rolle. Aber nicht nur der gegneriſche, ſondern auch der günſtige Zufall, der zum Glück des komiſch Bekämpften beiträgt, iſt für die Ausgeſtaltung der komiſchen Konflikte von großer Bedeutung. Hierüber ſind hier einige Worte zu ſagen. Dabei verſtehe ich unter Zufall jedes Ereignis, das in eine zuſammenhängende Reihe von Urſachen und Wirkungen aus einer abſeits liegenden Kauſalitätsreihe her durchkreuzend eintritt.

Rolle des Zufalls in der komiſchen Entwicklung.

In den tragiſchen Kämpfen iſt der Zufall in dieſem engen Sinne nur unter ganz beſtimmten Bedingungen zugelaſſen, beſonders ſoweit es ſich um Eingriffe an entſcheidenden Punkten handelt. Der Zufall muß dann, wie ich in meiner Äſthetik des Tragiſchen ausgeführt

habe,[1]) ſeiner Zufallsnatur zum Trotz, eine ſinnvolle Bedeutung haben. Ganz anders im Komiſchen. Hier iſt der Zufall als ganz ſinnloſer, irrationaler, dummer, läppiſcher, täppiſcher Zufall an ſeinem Platz, und zwar kann er geradezu an die entſcheidende Stelle in der Entwicklung des Komiſchen gehören. Wenn ein ſcheinbar klug ausgetiftelter Plan, ein mit ſcheinbar überlegener Schlauheit ausgeſonnenes Vorgehen in ſeiner Nichtigkeit erwieſen werden ſoll, ſo kann der Zufall hierbei die entſcheidende Rolle ſpielen. Indem ein Zufall tölpiſch dreinfährt oder mit ſchalkhafter Laune angeſponnene Fäden zerreißt, wird die Schlauheit grell und gründlich ad absurdum geführt. Hier iſt der Zufall alſo der Auflöſer der ſich aufblähenden Scheinvernunft, der großtuenden Verſtändigkeit, der ſich ſicher und überlegen dünkenden Schlauheit. In den meiſten Fällen jedoch ſpielt der Zufall bei ſolcher Auflöſung nur die Rolle des Mithelfers. Es beſteht eine liſtige Gegenunternehmung; dieſe aber wird durch günſtige Zufälle unterſtützt oder überhaupt erſt möglich gemacht. Der bloße Zufall als einziger Auflöſer der Scheinklugheit läuft Gefahr, als ein allzu wohlfeiles dichteriſches Mittel zu erſcheinen. Ich erinnere an den Bürgermeiſter von Saardam in Lortzings Zar und Zimmermann. Er iſt ein Schafskopf, der mit Weisheit großtut, der aus dem Bewußtſein ſeiner würdevollen Überlegenheit ſelbſt durch die äußerſten Blamagen nicht herauszubringen iſt. Hier ſpielt der Zufall nur mannigfaltig mit, um die Bemühung des Bürgermeiſters — er ſoll den Zaren ausfindig machen — ins Lächerliche zu wenden.

Tieferer Hintergrund des komiſchen Zufalls.

Aber auch abgeſehen von der Bedeutung, die dem Zufall als Auflöſer der Scheinklugheit und Scheinvernunft zukommt, findet er in den komiſchen Konflikten mit Recht reichliche Verwendung. Die Konflikte wollen Verknüpfungen, Zuſammenhänge, ordentliche Entwicklungen ſein. Da ſpielen nun allerhand Zufälle ſtörend, verwirrend, durchkreuzend, auf den Kopf ſtellend hinein. So iſt der Eindruck erweckt: mit den Zuſammenhängen und Verknüpfungen iſt es nicht ernſt zu nehmen; das wahrſcheinlicherweiſe zu Erwartende hat keine rechte Ausſicht einzutreffen; es geht launiſch und willkürlich in der Welt her; eine brave, ſolide, ordentliche Verknüpfung der Dinge gibt es kaum. So iſt der Zufall der launiſche, neckiſche, koboldartige Auflöſer der geordneten Zuſammenhänge der Dinge. Auf den nüchternen, ſtrengen Weltlauf fällt das Licht des Pedantiſchen, des Phili-

[1]) Äſthetik des Tragiſchen, 2. Auflage, S. 94 f.

ſtröfen. Der Zufall erſcheint als der luſtige, ſchalkhafte Auflockerer des allzu braven und langweiligen Laufes der Dinge.

Dieſer tiefere Hintergrund iſt nicht überall vorhanden.

Natürlich iſt damit nicht geſagt, daß jedem in einem Schwank vorkommenden luſtigen Zufall dieſer tiefere Hintergrund gegeben iſt. Wenn beiſpielsweiſe in der Lortzingſchen Oper „Der Wildſchütz“ der alte, beſchränkte, verliebte, eiferſüchtige Schulmeiſter Baculus die angſtvolle Überzeugung hat, einen Rehbock im Park des Grafen erſchoſſen zu haben, dann aber erfährt, daß er ſeinen eigenen Eſel getroffen habe; aber auch wenn etwa in Shakeſpeares Komödie der Irrungen die unwahrſcheinlichſten Zufälle einander nur ſo jagen: ſo wäre es töricht, dieſe Zufälle zu der vorhin angedeuteten Lebensauffaſſung in Beziehung zu ſetzen. Aber jeder mehr in die Tiefe gearbeitete komiſche Konflikt läßt die Zufälle in jener bedeutſamen Beleuchtung erſcheinen. Dies ließe ſich ebenſoſehr an Shakeſpeares Sommernachtstraum wie am Glas Waſſer von Scribe erläutern.[1])

Die komiſche Welt.

10. So eröffnet ſich uns ein Ausblick auf eine komiſche Welt. In der Welt des Komiſchen erfahren die längeren Entwicklungsreihen, die organiſchen Verläufe, die innerlich notwendigen Zuſammenhänge ihre neckende Auflockerung. Wunderliche, launiſche Zufälle fahren allenthalben dazwiſchen, verwirrend, zerreißend, aber auch plötzlich klärend und löſend. Bald greift der Zufall ſchalkhaft neckend ein; man hört ordentlich ſein leiſes Kichern. Bald ſtellt er bloß und gibt den Entlarvten ſchadenfrohem Gelächter preis. Bald ſtreut er einem armen Teufel ein unerwartetes Glück in den Schoß. So kommt in der Welt des Komiſchen die Willkür des Geſchehens, das Unerwartete, das Unwahrſcheinliche zu ſeinem Rechte. Immer hat dieſe verhältnismäßige Herrſchaft des irrationalen Zufalls den tieferen Sinn, daß dadurch der Vernunft des Weltlaufs, dem regelrechten Ablauf, der ſtrengen Ordnung des Geſchehens ein Schnippchen geſchlagen wird. Auf die ſtrenge Ordnung der Dinge fällt ein zweifelnder, ſpöttiſcher Schein.

Das ſeeliſche Geſchehen in der komiſchen Welt.

Doch hat die Welt des Komiſchen noch eine andere Seite. Auch das ſeeliſche Geſchehen erfährt hier eine bedeutſame Veränderung. Ebenſowenig wie die regelrechte, ſtrenge Ordnung des äußeren Geſchehens, verträgt ſich die feſte Verknüpfung der ſeeliſchen Er-

[1]) Über die Bedeutung des Zufalls für das Komiſche findet ſich viel Tiefſinniges bei FRIEDRICH VISCHER (Äſthetik, §§ 150, 166 und ſonſt). Doch nimmt er Zufall in einem weiteren Sinne: auch die „innere Zufälligkeit“ zieht er in den Kreis ſeiner Betrachtung.

ſcheinungen mit dem Charakter des Komiſchen. Zur Welt des Komiſchen ſtimmt ein ſeeliſches Geſchehen, in dem das Lofegefügte und Sprunghafte, das Spielende und Launiſche, das Sprühende und Funkelnde als durchgreifender Charakterzug hervortritt. Die Vorſtellungsreihen müſſen, wie das äußere Geſchehen, fühlbar unter dem Zeichen des Überraſchenden, des augenblicklich Auftauchenden ſtehen. Das ſeeliſche Leben muß als ſo geartet erſcheinen, daß Einfälle, Narrheiten, Witze leicht aus ihm entſpringen können.

Eigenartige Pſychologie der komiſchen Welt.

Man darf ſonach von einer eigenartigen Pſychologie der Welt des Komiſchen reden. Das ſeeliſche Geſchehen in der komiſchen Welt hat eine andere Art an ſich als das Seelenleben im Reiche des Ernſtes. Sprunghaftigkeiten, Plötzlichkeiten, Willkürlichkeiten, die hier als unwahrſcheinlich gelten müſſen, können dort noch ertragen werden. Man darf an die ſeeliſchen Vorgänge der Perſonen des Luſtſpieles oder der Poſſe nicht denſelben Maßſtab anlegen wie an die ſeeliſchen Entwicklungen der Perſonen im ernſten Drama. Die weitere Ausführung dieſer wichtigen Frage würde in die beſondere Äſthetik des Luſtſpiels und der Poſſe gehören. Hier mag nur noch bemerkt werden, daß wiederum die Pſychologie der Poſſe eine andere iſt wie die des feinen Luſtſpiels. In der Poſſe iſt das Seelenleben der Perſonen gröber geſtaltet, roher zugehauen, mehr auf ſeine einfachen naturwüchſigen Regungen zurückgeführt als im feinen Luſtſpiel. In der Poſſe läßt man ſich manchen plumpen Umſchlag, manche rohe Plötzlichkeit gefallen, die im feinen Luſtſpiel unmöglich wäre.

Die Welt des Komiſchen und die Lebensanſchauung.

Die Welt des Komiſchen ſteht zu Lebensſtimmung, Lebensanſchauung, Weltanſchauung in nahem Verhältnis. Je mehr an menſchlichem Gehalt in den komiſchen Konflikt hineingearbeitet iſt, um ſo reicher und tiefer kann ſich darin Lebensanſchauung ausſprechen. Ein einzelner komiſcher Vorgang von kurzer Dauer vermag uns von Lebensanſchauung nichts zu bieten. Wenn ein Dichter einen Streit in eine burleske Prügelei enden oder einen Ehemann bei einem verbotenen Kuß ertappt werden läßt, ſo enthalten dieſe vereinzelten komiſchen Verläufe nichts von Lebensſtimmung. Wohl aber kann die Poſſe, in die dieſe Vorgänge gehören, eine gewiſſe Lebensſtimmung, ja auch eine Lebensanſchauung zum Ausdruck bringen. Ein einzelner Spaß des Kapuziners in Wallenſteins Lager enthält von Lebensanſchauung noch nichts; aus dieſem Vorſpiel als Ganzem dagegen tönen uns Lebensanſchauungsklänge in reicher Fülle entgegen. Beſonders ſpricht ſich in der Behandlung komiſcher Konflikte die Stel-

lung des Dichters zu den menſchlichen Schwächen und Gebrechen aus, zu dem Kleinen und Niedrigen im menſchlichen Leben, zu den ärgerlichen, neckenden Bedingtheiten und Abhängigkeiten des Menſchen, zu dem Schein, der dem menſchlichen Treiben anhaftet. Und in Zuſammenhang hiermit wird auch die Stellung des Dichters zu der Frage hervortreten, wie ſich das Große zum Kleinen, das Echte zum Unechten, das Heilige zum Tieriſchen, der Höhenflug zu den Schranken, ſchließlich das Unendliche zum Endlichen verhält. Doch über dieſes Hervortreten der Lebensanſchauung im Reiche des Komiſchen wird in dem übernächſten Abſchnitt, bei Gelegenheit des Humors, ausführlicher zu reden ſein.

Zwanzigſtes Kapitel.

Der Witz.

A. Grundlegende Beſtimmungen.

Einteilung des Subjektiv-Komiſchen.

1. Die Grundlegung des Subjektiv-Komiſchen iſt im achtzehnten Kapitel gegeben worden. Es gilt nun, in die verſchiedenen Geſtalten und Stufen der ſubjektiven Komik einzutreten. Der Boden, auf dem wir uns dabei zu bewegen haben, beſteht, wie wir wiſſen, in betont-ſubjektiven Vorſtellungsverknüpfungen mit dem Gepräge der Willkür, der ſelbſtherrlichen Individualität.

1. Abſicht des Aufdeckens: Witz.

Drei Möglichkeiten heben ſich aus dieſem Bereich als höchſt charakteriſtiſch hervor. Entweder ſoll durch willkürliche Verbindung von Vorſtellungen eine komiſche Selbſtauflöſung bezeichnet, aufgedeckt, bloßgelegt werden. Es beſteht die Abſicht, die in einer Erſcheinung ſteckende komiſche Selbſtauflöſung ans Tageslicht zu ziehen, zu enthüllen. Die Vorſtellungsverbindungen haben den Zweck, eine Erſcheinung ſcharf zu beleuchten, zu treffen, feſtzunageln, aber dies nicht geradezu, mit proſaiſchem Ernſt, ſondern auf den Umwegen der Komik zu tun. Hiermit iſt die Richtung angegeben, in der vor allem das witzige Subjekt und ſeine Äußerung, der Witz, liegt.

2. Harmloſes Spielen: Scherz.

Oder das geiſtesfreie Subjekt erzeugt komiſch-auflöſende Vorſtellungsverbindungen, ohne daß die Abſicht entſcheidend wäre, eine Erſcheinung dadurch in ihrer komiſchen Nichtigkeit aufzudecken. Die Vorſtellungen werden nicht zu dem ausdrücklichen Zwecke verknüpft, um eine Erſcheinung in ihrem komiſchen Widerſpruch aufzuweiſen und bloßzuſtellen; ſondern das geiſtesfreie Subjekt will nur mit ſeinen Vorſtellungen und mittelbar mit den entſprechenden Erſcheinungen ſpielen. Im erſten Falle werden die Vorſtellungsverknüpfungen als Mittel zum Aufzeigen und Enthüllen eines komiſchen Widerſpruchs gebraucht. Im zweiten Fall beſteht die harmlosere Haltung des bloßen Spielens. Komiſche Auflöſungen ergeben ſich ſelbſtverſtändlich auch hier. Aber ſie finden ſich wie unabſichtlich, wie zufällig ein. Dort

dagegen ſpitzt das geiſtesfreie Subjekt ſeine Abſicht darauf zu, durch ſeine Vorſtellungsverbindungen die ins Auge gefaßte Erſcheinung zur komiſchen Selbſtaufhebung zu bringen. Ergab ſich dort die Geiſtesfreiheit des Witzes, ſo entſpringt auf dem zweiten Wege das launige, ſcherzende Subjekt. Die auf dieſe Weiſe entſtehenden Äußerungen können mit dem Geſamtnamen „Scherz“ zuſammengefaßt werden.

3. Betrachtende Haltung: Humor.

Oder das geiſtesfreie Subjekt gibt ſich in ſeinen Vorſtellungsverbindungen zur Welt eine betrachtende Haltung. In dieſem dritten Fall will das Subjekt, indem es mit ſeinen Vorſtellungen und den ihnen entſprechenden Erſcheinungen komiſch-auflöſend ſpielt, zugleich ein Bild von dem Leben oder irgend einem Ausſchnitt des Lebens entwerfen, in gewiſſem Grade erkennend, auffaſſend in die Welt eindringen. Der Trieb des Betrachtens und Erkennens charakteriſiert dieſe dritte Möglichkeit. So willkürlich, ja ſelbſtherrlich auch die von dem geiſtesfreien Subjekt geſchaffenen Vorſtellungen ſind, und ſo ſehr ſie ſich auch auf komiſches Auflöſen richten, ſo wollen ſie doch zugleich irgend ein Gebiet des Lebens oder das geſamte Leben und Geſchehen und Daſein in dem Spiegel der Betrachtung auffangen. Das geiſtesfreie Subjekt gibt ſich, indem es mit der Welt ſpielt, zugleich eine gewiſſe theoretiſche Stellung zu ihr. Auf dieſem dritten Wege entſpringt das humoriſtiſche Subjekt und ſeine Äußerung: der Humor.

Kritiſche Bemerkungen.

2. Indem ich mich der Betrachtung der erſten Möglichkeit zuwende, habe ich zunächſt einige kritiſche Bemerkungen zu machen. Dem Witz wird hier innerhalb der ſubjektiven Komik, neben zwei anderen Geſtaltungen dieſer, ſeine Stelle gegeben. Soll die objektive Komik, ſo ſahen wir, einen Gegenſatz erhalten, ſo kann dies nur die aus dem überlegenen Spielen des geiſtesfreien Subjektes entſpringende Komik ſein. Dieſem ganzen großen und vielgeſtaltigen Gebiet des Komiſchen muß, wenn dort von objektiver Komik die Rede war, der Name „ſubjektive Komik“ gegeben werden. Das witzige Verhalten ergibt ſich dann von ſelbſt als eine beſondere Geſtaltung innerhalb der ſubjektiven Komik.

Viſcher.

Anders verfährt Viſcher. Er ſtellt dem Objektiv-Komiſchen (oder der Poſſe) den Witz als das Subjektiv-Komiſche gegenüber und läßt dann den Humor als das Abſolut-Komiſche folgen. Durch die Gleichſtellung des Witzes mit dem Subjektiv-Komiſchen widerfährt einerſeits dem Witz zuviel Ehre. Indem er als eines der drei großen komiſchen Hauptgebiete erſcheint, erhält er eine Bedeutung, auf die er keinen

Anſpruch beſitzt. Anderſeits aber tritt dadurch eine Verarmung des Witzes ein. Denn erſt im Humor gewinnt Viſcher die Stufe des geiſtesfreien Subjekts. Bei ihm kommt daher das überlegene Spielen des witzigen Subjektes nicht zu voller Geltung.

Reflexive Natur aller ſubjektiven Komik.

Dies tritt beſonders in einem wichtigen Punkte zutage. Nach Viſchers Auffaſſung iſt der Witzige nicht imſtande, ſich ſelbſt zum Gegenſtande ſeines Witzes zu machen. Erſt im Humor ſehe das Subjekt auch ſich ſelbſt als komiſchen Stoff an. Erſt im Humor komme der Witz bei dem eigenen Subjekte an.[1]) Nach meiner Auffaſſung dagegen iſt ſchon in dem geiſtesfreien Subjekt, das aller ſubjektiven Komik, auch dem Witze, zugrunde liegt, die Möglichkeit enthalten, wie mit allen Gegenſtänden auf Erden und im Himmel, ſo auch mit ſich ſelbſt zu ſpielen. Das Weſen des Humors wird nach einer wichtigen Seite irrig dargeſtellt, wenn es in die Fähigkeit geſetzt wird, das eigene Subjekt komiſch zu beſpiegeln. Das kann der Humor freilich; aber er kann dies nicht erſt, weil er Humor iſt, ſondern ſchon kraft ſeiner ſubjektiv-komiſchen Natur. Und anderſeits liegt nichts in der Natur des Witzes, was den Witzigen daran hindern ſollte, ſein Spiel, das er mit allem nur irgend Auffindbaren treibt, auch auf die eigenen Gebrechen und Schwächen auszudehnen.

So werden wir alſo von vornherein bei allen Arten der ſubjektiven Komik an dieſe reflexive Betätigung zu denken haben. Ich werde beim Witz nicht mehr im beſonderen auf ſie zu ſprechen kommen.

Das Aufdecken komiſcher Selbſtaufhebungen

3. Ich habe jetzt den Witz genau ins Auge zu faſſen. Meine Abſicht iſt, den Witz Zug um Zug vor dem Leſer entſtehen zu laſſen. Die Bewußtſeinsbetätigung, die ich Seite für Seite ſich immer beſtimmter herausgeſtalten laſſen werde, wird ſich von ſelbſt als das, was man Witz nennen darf, aufdrängen.

Die willkürlichen Vorſtellungsbedingungen ſind, ſo ſetze ich voraus, daraufhin angelegt, daß eine Erſcheinung in ihrer komiſchen Selbſtaufhebung möglichſt deutlich ins Licht gerückt, die Aufmerkſamkeit darauf ſcharf hingelenkt werde. Ich bediente mich dafür der Ausdrücke „bloßſtellen“, „aufdecken“ und ähnlicher. Ich frage nun: unter welchen Bedingungen wird dieſer Zweck am vollſtändigſten und eigenartigſten erreicht?

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, §§ 205 f.

Durch die willkürliche Vorſtellungsverknüpfung als ſolche ſoll die komiſche Selbſtaufhebung aufgedeckt werden.

Vorſtellungen können rein durch ihren Inhalt eine komiſche Selbſtauflöſung in geiſtreicher, beweglicher, ſprühender, ſeltſamer Weiſe, kurz mit dem Gepräge des Willkürlichen, bezeichnen. Es könnte jemand etwa das Lächerliche der Ordensjägerei manches Gelehrten in allem möglichen Vorſtellungszickzack ſo charakteriſieren, daß dabei der Ordensjäger in dieſer oder jener komiſchen Situation erſchiene. Solche Vorſtellungen, die rein durch den Inhalt eine komiſche Selbſtaufhebung aufdecken, habe ich hier nicht im Auge. Denn hierbei liefe gerade die willkürlich gewählte Form der Vorſtellungsverknüpfung nur loſe nebenher; ſie wäre nur ein Nebenſächliches. Es ſoll ja aber die komiſche Selbſtauflöſung einer Erſcheinung gerade durch die willkürliche Vorſtellungsverbindung ihre Aufdeckung erfahren. Dies wird wahrhaft nur dann erreicht, wenn dieſe beſtimmte Form der Vorſtellungsverknüpfung, dieſe beſtimmte Art des Paarens und Aufeinanderſtoßenlaſſens der Vorſtellungen das Mittel iſt, die komiſche Selbſtauflöſung einer Erſcheinung ans Licht zu bringen. Nicht alſo beſchreibend, berichtend, darſtellend iſt die komiſche Selbſtauflöſung in Vorſtellungen zu kleiden; damit wäre nicht genug getan. Vielmehr kommt es darauf an, durch die Art und Weiſe, wie die Vorſtellungen zuſammengebracht werden, die komiſche Selbſtauflöſung hervorſpringen zu laſſen. Wenn in der Gliederung der Vorſtellungsfolge, in der Stellung und dem Verhältnis der Vorſtellungen zueinander das Mittel beſteht, den komiſchen Widerſpruch einer Erſcheinung bloßzulegen, ſo iſt jener Zweck — die Aufdeckung der komiſchen Vernichtung durch die willkürliche Vorſtellungsverknüpfung — ſo vollſtändig und eigenartig als möglich erreicht.

Hiermit ſind wir der Eigentümlichkeit des Witzes um ein Bedeutendes näher gekommen. Es gilt nun, einen weiteren entſcheidenden Schritt zu tun.

Der ſprachliche Ausdruck: ein Weſentliches.

4. Durch die Verknüpfung und Gliederung der Vorſtellungen, durch ihre Stellung zueinander ſoll der komiſche Widerſpruch einer Erſcheinung herausgeſtellt werden. Darin liegt, daß der ſprachliche Ausdruck der Vorſtellungen als ein Weſentliches herangezogen werden muß.

Begründung.

Soll dieſe Behauptung begründet erſcheinen, ſo hat man ſich nicht nur daran zu erinnern, daß die Vorſtellungen und ihre Verknüpfung ſich naturgemäß in Wörtern und Sätzen äußern; ſondern man muß im beſonderen daran denken, daß in unſerem Zuſammenhang die Vorſtellungen als äſthetiſche Verleiblichung einer komi-

ſchen Selbſtvernichtung in Betracht kommen. Vorſtellungen rein als ſolche können aber niemals das äſthetiſche Sinnlichwerden eines Gehaltes darſtellen. Sollen Vorſtellungen die Sinnenform eines äſthetiſchen Gehaltes bilden, ſo müſſen ſie in ſprachlicher Geſtalt auftreten. Sonſt würde ihnen die Fähigkeit fehlen, einem Gehalte zur ſinnlichen Form zu dienen. Und noch etwas Weiteres iſt zu bedenken; und damit gelangen wir allererſt zur Hauptſache. In unſerem Falle iſt es geradezu die Verknüpfung, die Gliederung, die Stellung der Vorſtellungen, ihre Entgegenſetzung, ihre Zuſammenfaſſung, wodurch der komiſche Widerſpruch einer Erſcheinung zur Deutlichkeit gebracht werden ſoll. Daher iſt hier die ſprachliche Seite von einer ganz beſonderen Bedeutung. Das Sprachliche kann, wenn die Verknüpfung der Vorſtellungen dieſe Rolle ſpielen ſoll, kein loſes Gewand ſein. Vielmehr muß es einem eng und knapp ſitzenden Kleide gleichen. Oder mit eigentlichem Ausdruck: das Sprachliche muß in ſeiner Verknüpfung der genaue, weſentliche Ausdruck der Vorſtellungsverknüpfung ſein. Die Vorſtellungsverknüpfung muß in den ſprachlichen Gebilden, in Bau und Gliederung der Sätze ihren genauen Abdruck finden. Nur unter dieſer Bedingung kann die Vorſtellungsverknüpfung als die ſinnliche Verleiblichung einer komiſchen Selbſtaufhebung gelten. Zur Vorſtellungsverknüpfung iſt hier alſo der genau entſprechende ſprachliche Ausdruck hinzuzurechnen. So kommen wir hier alſo zu einer Art des Subjektiv-Komiſchen, für die der ſprachliche Ausdruck grundweſentlich iſt.

Wortwahl und Satzknüpfung genauer Abdruck der komiſchen Knüpfung.

In der Tat weiß jedermann, daß im Witz alles auf die ſprachliche Faſſung ankommt. Im Witz iſt das Sprachliche nicht bloß einfach Umſetzung der Vorſtellungen in paſſende Bezeichnungen; ſondern es kommt hier noch dazu, daß die ſprachliche Knüpfung, Gliederung, Entgegenſetzung, Zuſammenfaſſung der organiſch hervorgewachſene Leib des Gehaltes (nämlich der komiſchen Selbſtaufhebung) ſein ſoll. In Wortwahl und Satzknüpfung ſoll die Knüpfung des Komiſchen unmittelbar offenbar werden. Jede Theorie des Witzes bleibt ungenügend, die dieſe ganz beſondere Stellung des Sprachlichen im Witze nicht würdigt und begründet.

Knappheit und Kürze.

So iſt denn im Witze jede ſprachliche Bequemlichkeit, alles ſprachliche Sichgehenlaſſen vom Übel. Jedes Wort muß ſo gewählt ſein, daß es ſitzt, daß es trifft, daß es in dem Vorſtellungsgefüge der komischen Selbſtaufhebung eine unentbehrliche Stelle einnimmt. Daher iſt für den Witz nichts ſo verderblich wie Umſchweife, Weitläufig-

keiten, Verweilen bei Nebenſächlichem, mühſames Suchen der Ausdrücke, berichtigende Wendungen, Wiederholungen, Erläuterungen und dergleichen. Dadurch würde der Witz lahm und matt. Der Nerv der Komik wäre in ihm getötet. Ein witzig ſein Wollender, der ſich in ſprachlich ungenügenden Witzen ergeht, kann zu unfreiwilliger Komik herabſinken.

Die Äſthetik des Witzes hebt dieſe Knappheit und Kürze zwar gefliſſentlich hervor; aber die Herleitung dieſes Erforderniſſes aus dem Weſen des Witzes, wie ich dies hier verſucht habe, vermiſſe ich überall.

Zuſammenfaſſung.

5. Zuſammenfaſſend darf ich ſagen: von dem Boden des geiſtesfreien, mit ſeinen Vorſtellungen willkürlich ſpielenden Subjektes aus ergibt ſich eine höchſt eigenartige Geſtaltung der ſubjektiven Komik. Sie beſteht darin, daß die Vorſtellungsverknüpfung als ſolche das Mittel iſt, um die komiſche Selbſtauflöſung einer Erſcheinung ans Licht zu ziehen. Womit zugleich geſagt iſt, daß die ſprachliche Faſſung der Vorſtellungsverknüpfung, die dies leiſten ſoll, die komiſche Selbſtauflöſung ſcharf und knapp wiedergeben muß. Auf dieſe Weiſe ſind wir bei der Geſtaltung des Witzes angelangt.

Das geiſtesfreie witzige Subjekt.

Bevor ich weitergehe, ſei auf zwei Zuſammenhänge, die in der eben gegebenen Entwicklung liegen, noch beſonders hingewieſen. Erſtlich iſt die organiſche Verknüpfung des Witzes mit dem geiſtesfreien Subjekte niemals außer acht zu laſſen. Der Witz iſt ſeinem Weſen nach Betätigung eines mit ſeinen Vorſtellungen willkürlich ſpielenden Subjektes.[1]) Man darf den Witz nicht zu etwas für ſich Beſtehendem, Unperſönlichem, gleichſam in der Luft Schwebendem machen. Hierdurch verlöre er ſeinen Nährboden, ſeinen geiſtſprühenden Hintergrund. Er würde zu etwas Naturloſem, Abſtraktem herabſinken. Auch würde dadurch eine Vereinzelung des Witzwortes eintreten. Das geiſtesfreie Subjekt iſt Quelle einer Fülle von witzigen Äußerungen. Indem das geiſtesfreie Subjekt ſich witzig

[1]) Beſonders ſtark hebt ARNOLD RUGE dieſen Zuſammenhang des Witzes mit dem geiſtesfreien Subjekt hervor. Ihm gilt der Witz als die Erſcheinung des ſich befreienden und in dieſer Befreiung ſich wiſſenden Geiſtes (Neue Vorſchule der Äſthetik, S. 137 ff.). Dieſe eine übertreibende Beſtimmung beherrſcht ſeine Theorie vom Witze derart, daß er alle anderen weſentlichen Seiten des Witzes überſieht. Sodann aber drängt ſich hier der Gedanke an die äſthetiſchen Theorien der deutſchen Romantiker, beſonders FRIEDRICH SCHLEGELS, auf. In ſeinen „Fragmenten“ erhebt er den Witz zum treibenden Prinzip aller Philoſophie und Dichtung. Witz iſt ihm im Grunde gleichbedeutend mit der geiſtreich treffenden Willkür des Genies. Auf das eigentümlichere Weſen des Witzes geht er nicht ein.

äußert, ſprudelt ein Reichtum von witzigen Wendungen und Verknüpfungen hervor. Die witzigen Äußerungen werden auf dieſe Weiſe zu einer umfaſſenden Kundgebung dieſer beſtimmten Perſönlichkeit. Es ſpiegelt ſich in ihnen eine beſtimmte Geiſtesart, eine eigentümliche Lebensanſchauung. Ein vereinzelter Witz iſt im Vergleiche hiermit etwas Dürftiges und Leeres.

Wie das vereinzelte Witzwort aufzufaſſen iſt.

Man darf das Witzwort nicht in demſelben Sinn als ein ſelbſtändiges Ganzes für ſich anſehen, wie man ein Drama oder ein lyriſches Gedicht als ein Kunſtganzes mit Recht betrachtet. Das einzelne Witzwort enthält viel zu wenig von der Eigenart, dem Reichtum, dem Können des geiſtesfreien Subjekts, als daß es in demſelben Sinne für ſich betrachtet werden dürfte, wie etwa ein Gedicht. Erſt in einer Fülle von witzigen Verknüpfungen vermag ſich das willkürliche Spielen mit den Vorſtellungen deutlich zu offenbaren. Freilich werden uns überaus häufig, wenn man etwa ein Witzblatt lieſt, oder wenn uns ein Bekannter die neueſten Witze mitteilt, vereinzelte, von dem Nährboden des geiſtesfreien Subjektes losgelöſte Witze dargeboten. Allein dieſe Witze darf man nicht als die wahre Verwirklichung der witzigen Komik anſehen. Ihre volle Verwirklichung findet ſie allein in dem ſich witzig äußernden geiſtesfreien Subjekt. Die Theorie vom Witze darf daher, wenn ſie vereinzelte Witzworte zugrunde legt, dieſe nicht als ein Letztes anſehen, ſondern muß den Zuſammenhang mit der dahinter ſtehenden geiſtſprühenden Individualität ſtets im Auge behalten. Ich kann daher Lipps nicht zuſtimmen, wenn er ſagt, daß der Witz als ſolcher „gänzlich unperſönlich“ iſt und „mit der Individualität deſſen, der ihn macht, nichts zu tun hat“.[1]) Die Äſthetik des Witzes muß vielmehr bei den vereinzelten Witzworten immer auch als Hintergrund die witzigen Perſönlichkeiten — ſeien es Schriftſteller und Dichter wie Lichtenberg, Jean Paul oder Heine, ſeien es Geſtalten der Dichter wie Benedikt und Beatrice, der Narr im Lear oder Hamlet — mit dazu vorſtellen.

Der Witz deckt eine komiſche Seite an einem Wirklichen auf.

Und zweitens darf der Zuſammenhang des Witzes mit der Wirklichkeit, die durch ihn bloßgelegt werden ſoll, niemals aus den Augen gelaſſen werden. Die Vorſtellungsverbindungen tragen freilich das Gepräge der Willkür; allein ſie ſind doch nur ein Mittel, um die in einer gegebenen Erſcheinung liegende Komik ans Licht zu ziehen. Das Eigenartige, Überraſchende, Originelle des Witzes

[1]) Lipps, Komik und Humor, S. 111.

beſteht gerade darin, daß die Vorſtellungsverknüpfung, obwohl ſie willkürlicher Art iſt, obwohl ſie einem Einfall des geiſtesfreien und geiſtfunkelnden Subjektes entſpringt, obwohl das Subjekt darin ſeine Machtvollkommenheit zeigt, dennoch die einem Wirklichen anhaftende Komik bloßlegt. Indem das Subjekt mit ſeinen Vorſtellungen lediglich zu ſpielen ſcheint, ſind dieſe doch ſo zueinander geſtellt, ſo gegliedert, ſo in Gegenſatz gebracht, ſo zuſammengerückt und in Eins gefaßt, daß ſie hierdurch die einer Erſcheinung innewohnende komiſche Selbſtaufhebung aufdecken. Dieſe Erſcheinung kann ein einzelner Menſch, aber ebenſoſehr eine Gruppe von Menſchen, ein Ganzes, wie etwa der Staat ſein; ſie kann in irgend welchen Gewohnheiten, Einrichtungen, Verhältniſſen, aber ebenſoſehr in beſtimmten Handlungen beſtehen; ſie kann etwas Geringfügiges ſein, aber ebenſoſehr geſchichtliche Ereigniſſe betreffen. Es gibt ja freilich auch zahlloſe Witze, die mit dem Bloßlegen irgend einer Erſcheinung nichts zu tun haben; Witze, die lediglich ein Vorſtellungsſpiel ſind, die gleichſam in der Luft verpuffen, ohne etwas auf der Erde getroffen zu haben. Solche reinen Vorſtellungswitze ſind aber nicht Witze in vollem Sinne; ſie ſind etwas äußerſt Oberflächliches, Leichtwiegendes, Geringwertiges im Vergleiche zu den Witzen, die einen Gegenſtand treffen und bloßlegen. Ich werde dieſe reinen Vorſtellungswitze auch gelten laſſen, allein ihr Wert iſt gering. Sie ſind lediglich als eine geringwertige Abzweigung vom echten und vollen Witze anzuſehen. Vorderhand laſſe ich daher dieſes witzige Vorſtellungsgeplänkel und Vorſtellungsgetändel, das den Sachen fern bleibt, beiſeite. Meiſtens wird anders verfahren. Bei Lipps beiſpielsweiſe ſpielt ſich der Witz rein innerhalb der Vorſtellungsverbindungen ab. Erſt durch den Humor trete der Witz in Beziehung zu den Sachen.[1])

B. Aufbau des Witzes.

Neue Frage. 6. Jetzt habe ich zu fragen, wie das Medium des Witzes, das heißt: die ſprachliche Bezeichnung der willkürlichen Vorſtellungsverbindung, zum geeigneten Mittel werden könne, eine Erſcheinung zu komiſcher Selbſtauflöſung zu bringen.

[1]) So iſt es auch bei KRAEPELIN: das Treffen einer Sache behandelt er nur ſo nebenher als etwas zuweilen beim Witz ſich Einſtellendes. Dagegen liegt der Behandlung des Witzes bei VISCHER der Gedanke zugrunde, daß der Witz, wenn er nicht „leer“ bleiben ſoll, einen wirklichen Gegenſtand treffen muß. Aber dieſes Treffen komme doch nur äußerlich zum Witz hinzu, es liege nicht notwendig im

innerhalb des Vorſtellungsſpiels muß die komiſche Selbſtauflöſung ſtattfinden

Es kann ſich nicht darum handeln, an einer Erſcheinung die komiſche Selbſtaufhebung zu beſchreiben, unmittelbar aufzuweiſen. Das wäre ja überhaupt keine ſubjektive Komik. Sondern das geiſtesfreie Subjekt muß, wenn es durch die Art ſeiner willkürlichen Vorſtellungsverknüpfung eine Erſcheinung komiſch treffen will, innerhalb ſeiner Vorſtellungsverknüpfung (und zwar im engſten Anſchluß an deren ſprachliche Bezeichnung) eine komiſche Selbſtauflöſung zuſtande bringen und dieſe in ſeinem Vorſtellungsſpiel herbeigeführte komiſche Selbſtauflöſung ſo einrichten, daß dadurch die ins Auge gefaßte Wirklichkeit bloßgeſtellt wird. Indem das Subjekt mit ſeinen Vorſtellungen ſpielt und dieſes ſein Vorſtellungsſpiel in ſprachliche Faſſung bringt, läßt es in dem Medium der Vorſtellungen eine komiſche Selbſtauflöſung entſpringen und nötigt natürlich auch den Zuhörer oder Leſer dieſes ſprachlich ausgeprägten Zuſammenhanges, dieſelbe komiſche Selbſtauflöſung in ſich entſtehen zu laſſen. Nur in dieſem Falle kann davon die Rede ſein, daß durch eine willkürliche Vorſtellungsverknüpfung als ſolche eine Erſcheinung zu komiſcher Auflöſung gebracht wird.

Sinn und Unſinn derſelben Vorſtellungsverknüpfung.

Und nun geht die weitere Frage dahin, wie die innerhalb der Vorſtellungsverknüpfung zuſtande kommende komiſche Selbſtauflöſung (die dann aber ſchließlich ein Wirkliches treffen ſoll) beſchaffen iſt. Soll eine komiſche Selbſtauflöſung innerhalb einer willkürlichen Vorſtellungsverknüpfung herbeigeführt werden, ſo kann dies nur ſo geſchehen, daß wir durch die Vorſtellungsverknüpfung, genauer: durch ihre ſprachliche Faſſung, genötigt werden, mit ihr einen Sinn zu verbinden, der uns zunächſt berechtigt erſcheint, der dann aber ſofort ſich in Unhaltbarkeit und Sinnloſigkeit auflöſt. Die Wörter ſind derart gewählt, geſetzt, aufeinander bezogen, in Gegenſatz und Einheit gebracht, daß wir nicht anders können als ihnen zunächſt eine gewiſſe uns richtig, haltbar, wertvoll ſcheinende Bedeutung geben, daß wir aber ebenſo notwendig dieſe Bedeutung ſofort als verkehrt zurückweiſen. Aus der ſprachlichen Faſſung drängt ſich uns ein gewiſſer Vorſtellungszuſammenhang zunächſt als der von ihr gemeinte Inhalt auf, ſofort aber werden wir inne, daß wir jenem

---

Weſen des Witzes. In äſthetiſcher Beziehung gibt er daher dem gegenſtandsloſen, „ſchweifenden“ Witz den Vorzug (Äſthetik, §§ 194—196). Unzweideutig und nachdrücklich dagegen hebt HARTMANN die ſachliche Spitze des Witzes hervor (Philoſophie des Schönen, S. 358).

Wortgefüge unmöglich dieſen Inhalt als Sinn geben können. Die ſprachliche Faſſung der Vorſtellungsverknüpfung nötigt uns alſo zum Zuſprechen eines Inhaltes, den wir ihr doch ſofort abſprechen. Das Anerkennen ſchlägt ſofort in ein Aberkennen um.

Lipps.

Dieſe wichtige Seite am Witz hat Lipps mit einer Deutlichkeit und Schärfe, die nichts zu wünſchen übrig läßt, hervorgehoben. Im Witze, ſo ſagt er, haben die Worte eine Bedeutung, die ſie doch auch wiederum nicht haben; ſie ſagen etwas und ſagen es auch nicht; ſie nötigen uns in unvermitteltem Übergang von einem Fürwahrhalten und Zugeſtehen zum Bewußtſein oder Eindruck relativer Nichtigkeit.[1]) Nur macht Lipps dieſe einzelne, wenn auch noch ſo wichtige Beziehung im Organismus des Witzes zum Ganzen. Es fehlt bei ihm der ganze Unterbau, der meiner Auffaſſung nach dieſer die Art der ſprachlichen Vorſtellungsverknüpfung betreffenden Beſtimmung vorausgehen muß. Weder findet ſich bei ihm das geiſtesfreie Subjekt, noch auch die Beziehung des Witzes zu der Wirklichkeit gewürdigt; und auch die ganz eigenartige Rolle des Sprachlichen im Witze findet bei ihm keine prinzipielle Anerkennung.[2]) Aber auch das Weitere, was ſich, wie wir ſofort ſehen werden, an die erörterte Beſtimmung zu ſchließen hat, fehlt bei ihm.

Von der negativen Seite des Witzes iſt zu der poſitiven weiterzuſchreiten.

Bei Lipps hat es den Anſchein, als ob der Witz mit der Enthüllung von der Nichtigkeit des mit dem ſprachlichen Ausdruck des Witzes verbundenen Sinnes zu Ende wäre. Verhielte es ſich wirklich ſo, daß der Witz in das Ablehnen des mit dem Wortgefüge zunächſt verbundenen Sinnes ausliefe, ſo wäre dies eine Entwertung des Witzes. Der Witz würde dann lediglich darin beſtehen, daß ſich unſer Vorſtellen „gefoppt“ fühlte. Unſer Vorſtellen glaubt einem Wortgefüge einen haltbaren Inhalt zu geben und wird ſofort inne, daß es ſich damit getäuſcht habe. Der Witz iſt mehr als eine ſolche Äffung unſeres Vorſtellens. An das ſoeben dargelegte und von Lipps treffend beleuchtete Erleben beim Anhören eines Witzes ſchließt ſich ſofort ein weiteres Erleben an. Und dieſes weitere Erleben bildet die poſitive Seite zu dem negativen Ergebnis, womit jener erſte Vorgang ſchließt.

---

[1]) Lipps, Komik und Humor, S. 85, 88, 91, 93.

[2]) Lipps ſtimmt wohl Jean Paul darin zu, daß Kürze die Seele des Witzes ſei (Komik und Humor, S. 90). Aber zu mehr als zu einem Streifen der ſprachlichen Seite kommt es bei ihm nicht.

Der unmittelbare und der verſteckte Sinn der Vorſtellungsverknüpfung

Indem ſich uns nämlich der Sinn, den wir mit dem Wortgefüge zu verbinden uns gemäß ſeiner Beſchaffenheit zunächſt genötigt ſahen, ſofort als unhaltbar erweiſt, ſpringt damit zugleich ein anderer Sinn hervor. Ich will jenen erſten Sinn den unmittelbaren oder wörtlichen, dieſen zweiten den verſteckten Sinn nennen. Indem dieſer verſteckte Sinn für uns hervortritt, haben wir ſofort die Überzeugung, daß dieſer zweite Sinn der richtige und wahrhaft gemeinte Sinn iſt. Durch dieſen verſteckten Sinn kommt mit einem Schlag Zuſammenhang, Haltbarkeit, Verſtand und Licht in das ſonſt ſinnloſe Wortgefüge. Das Wortgefüge des Witzes iſt demnach ſo eingerichtet, daß ſich uns zunächſt eine unmittelbare Bedeutung aufdrängt, dieſe aber ſofort ſich uns als unhaltbare Scheinbedeutung enthüllt, und daß zugleich mit dieſer negativen Einſicht augenblicklich eine dahinterliegende, verſteckte Bedeutung als der eigentlich gemeinte Vorſtellungsinhalt hervorblitzt. Je deutlicher, augenblicklicher, überzeugender dieſer verſteckte Inhalt in unſer Bewußtſein hineinſpringt, als deſto ſchlagender wird der Witz empfunden.

Der Witz: ein doppelſinniges Gebilde

Der Witz iſt ſonach ein doppelſinniges Gebilde. Er wählt und ſetzt die Wörter derart, daß ſich der wahre Sinn hinter einem unhaltbaren Scheinſinn verſteckt, der als wörtlicher, unmittelbarer Sinn zunächſt unſere Aufmerkſamkeit feſſelt. Der wahre Sinn wird von uns nicht geradezu erworben, ſondern ſpringt erſt in dem Ruck der Selbſtauflöſung des ſich uns aufdrängenden ſcheinbaren Sinnes hervor. Erſt auf komiſchem Umwege alſo wird unſer Bewußtſein des richtigen Sinnes habhaft.

Der Witz als poſitiver Ertrag einer komiſchen Selbſtauflöſung.

Hiernach beſteht der Witz nicht bloß in einer komiſchen Selbſtauflöſung, ſondern er entſteht erſt dadurch, daß die komiſche Selbſtauflöſung einen poſitiven Ertrag liefert. Auf dem Umwege der komiſchen Selbſtauflöſung des unmittelbaren Sinnes eines Wortgefüges ſpringt mühelos der verſteckte Sinn in unſer Bewußtſein und erhellt hierdurch mit einem Schlage das ſonſt ſinnloſe Wortgefüge. Dieſer poſitive Ertrag iſt der Gegenſtoß unſeres Bewußtſeins gegen den Ruck der vorangehenden Selbſtauflöſung.

Erforderniſſe abgeleiteter Art.

Einige weitere Beſtimmungen laſſen ſich hier leicht anſchließen. Das Wortgefüge des Witzes muß derart geſtaltet ſein, daß der unmittelbare Sinn, der ſich ſofort zu vernichten beſtimmt iſt, doch eine gewiſſe Scheinbarkeit für ſich habe, daß mit der — wenn auch nur einen Augenblick währenden — Anerkennung dieſes Sinnes unſerem Bewußtſein nicht zuviel zugemutet werde. Der unmittelbare Wortſinn

muß eine Seite an ſich haben, wonach er ſich dem Bewußtſein zur Annahme empfiehlt. Je mehr dies der Fall iſt, je mehr der wörtliche Sinn eine gewiſſe Scheinbarkeit für ſich hat, um ſo heftiger, packender wird die Selbſtauflöſung. Über einen gewiſſen Grad freilich darf die Scheinbarkeit nicht hinausgehen. Sonſt würde die Selbſtauflöſung zögernd, zweifelnd und matt werden. Und ferner muß das Wortgefüge des Witzes ſo gehalten ſein, daß der dahinter ſteckende Sinn gleichſam dahinter lauert, daß er ſich an den Ruck der Selbſtauflöſung ungezwungen, ungekünſtelt heftet, daß er nicht hervorgequält werden muß, ſondern frei und mühelos hervorſpringt. Und es muß endlich dieſer verſteckte Sinn, wie ſchon geſagt, derart ſein, daß durch ihn mit einem Schlage das ſonſt unverſtändliche Wortgefüge zu einem guten, einleuchtenden, zwingenden Zuſammenhang wird. Es muß durch ihn mit einem Mal Licht und Klarheit entſtehen. Wie ein aufhellender Blitz ſchlägt der uns aufgehende Gedanke in das Wortgefüge ein.

Die ſachliche Spitze des Witzes.

Und jetzt iſt nur noch Eines hinzuzufügen. Wenn der Witz, wie wir ſahen, den Zweck hat, irgend eine Erſcheinung zu treffen, in ihrem ſchwachen, verkehrten, nichtigen Kerne bloßzulegen, ſo iſt hier, in dem dahinter ſteckenden Wortſinn, der Punkt, wo ſich dieſer Zuſammenhang verwirklicht. Indem auf dem Umwege der komiſchen Selbſtauflöſung des unmittelbaren Wortſinnes ein zweiter, verſteckter Wortſinn hervorſpringt, haben wir zugleich die Gewißheit, daß durch ihn eine Sache in ihrem nichtigen Kerne oder doch nach irgend einer ſchwachen Seite hin aufgedeckt wird. Ja man darf ſagen: dieſe Gewißheit, daß durch dieſen zweiten Wortſinn eine Erſcheinung getroffen wird, iſt es, was uns in der Überzeugung beſtärkt, daß dieſer zweite Wortſinn von dem witzerzeugenden Subjekte wahrhaft gemeint iſt. Der zweite, mittelbare, verſteckte Wortſinn würde nicht mit ſolcher Entſchiedenheit hervorſpringen, wenn er uns nicht als fähig und geſchickt erſchiene, die Erſcheinung, von der in dem Witze jeweilig die Rede iſt, bloßzuſtellen.

Zuſammenfaſſung.

Kuno Fiſcher definiert den Witz als „ſpielendes Urteil“.[1]) Man kann ſich dieſe Bezeichnung gefallen laſſen, nur gibt ſie keine Vorſtellung von der Verwickeltheit des den Witz ausmachenden Vorgangs. Wir ſehen jetzt: es iſt ein zweiteiliger Umweg, auf dem der Witz zu ſeinem Ziele kommt. Irgend ein Wirkliches ſoll in ſeiner komiſchen Selbſtauflöſung aufgedeckt werden. Zu dieſem Zweck wird ein

[1]) Kuno Fiſcher, Über den Witz, 2. Auflage, S. 50 f.

Wortgefüge geſchaffen, deſſen unmittelbarer Sinn ſich komiſch auflöſt. Dieſe Selbſtauflöſung läßt aber zugleich einen zweiten verſteckten Vorſtellungszuſammenhang hervorblitzen. Das Hervorſpringen dieſer aufhellenden verſteckten Bedeutung pflegt man die Pointe des Witzes zu nennen. Die Pointe gibt dem Wortgefüge einen haltbaren Sinn und deckt zugleich an der fraglichen Erſcheinung ihre komiſche Blöße auf. So beſteht alſo jeder Witz aus zwei komiſchen Auflöſungen: die erſte vollzieht ſich innerhalb der Vorſtellungsverknüpfung als ſolcher, ſie hat die Form eines bloßen Vorſtellungsſpieles; die zweite dagegen betrifft das Wirkliche, um das es ſich handelt. Verknüpft aber werden beide Auflöſungen durch die hervorſpringende verſteckte Bedeutung.

Die Klangwitze ſind zunächſt beiſeite zu laſſen.

7. Jetzt gilt es, das Dargeſtellte an Beiſpielen zu verdeutlichen. Dabei aber wäre es leicht irreführend, ſolche Witze heranzuziehen, bei denen der ähnliche oder gleiche Klang der Wörter eine Rolle ſpielt. In dieſen Fällen geht in den Witz eine Eigentümlichkeit ein, die nicht zu ſeinem Weſen gehört. Ohne Zweifel hat in den auf Klangähnlichkeit oder Klanggleichheit beruhenden Witzen der ähnliche oder gleiche Klang der Wörter die Wirkung, daß ſich uns ein Scheinſinn aufdrängt, der ſich im Augenblicke ad abſurdum führt. Aber nötig iſt es keineswegs, zur Erzeugung einer Scheinbedeutung den ähnlichen oder gleichen Klang der Wörter zu Hilfe zu nehmen. Ich werde daher nur Beiſpiele heranziehen, die von dieſer Beſonderheit frei ſind. Lipps legt in dem Abſchnitte, der der Begriffsbeſtimmung des Witzes gewidmet iſt, vorwiegend Beiſpiele mit Klangähnlichkeit und Klanggleichheit zugrunde: ſo aus Schiller den Vers: die Abteien ſind geworden zu Raubteien; den Witz Heines: es ſei jemand von einem Börſenbaron „famillionär“ aufgenommen worden; die bekannte Definition Schleiermachers: die Eiferſucht ſei eine Leidenſchaft, die mit Eifer ſucht, was Leiden ſchafft. Man kann natürlich auch aus ſolchen Beiſpielen den Kern des Witzes gewinnen. Aber ſicherer iſt es, zunächſt den die Frage noch mehr verwickelnden ähnlichen oder gleichen Klang der Wörter ganz aus dem Spiele zu laſſen.

Beiſpiele.

Ich greife irgend einen Band der Fliegenden Blätter heraus und finde etwa folgende Beiſpiele. Eine Vogelſcheuche von Dame fragt einen Photographen: Wird denn mein Bild auch ähnlich? Er antwortet: Gewiß — wenn Sie es durchaus wünſchen. Der unmittelbare Sinn der witzigen Antwort iſt dies, daß der Photograph ſich höflich und verbindlich ausdrückt. Sofort aber merkt man: dies iſt ein unmöglicher Scheinſinn, und damit zugleich ſpringt der verſteckte, eigent-

lich gemeinte Sinn hervor: der Photograph weiſt boshaft darauf hin, daß die Häßlichkeit der Dame eine Verſchönerung und ſomit eine Verunähnlichung als dringend wünſchenswert erſcheinen laſſe. Zugleich erhellt, daß hiermit eine wirkliche Erſcheinung, nämlich das Ausſehen dieſer Dame, bloßgeſtellt wird.

In einer Gemeinderatsſitzung gähnt der Bürgermeiſter während ſeiner eigenen Rede. Einige Gemeinderäte rufen: Ganz unſere Meinung, Herr Bürgermeiſter. Dem unmittelbaren Sinne nach bedeutet dieſer witzige Ausruf eine lobende Zuſtimmung zu etwas Geſagtem. Augenblicklich aber erkennen wir dieſe Bedeutung als unhaltbar, und es blitzt der verſteckte Sinn des Ausrufs hervor: die Rede des Bürgermeiſters iſt zum Gähnen langweilig. Auch hier wieder iſt klar: dieſer auf dem Wege der Selbſtauflöſung der unmittelbaren Bedeutung hervorſpringende verſteckte Sinn iſt eine vernichtende Kritik der Rede des Bürgermeiſters.

In der Nähe des Bräutigams, der ein häßliches älteres Mädchen geheiratet hat, ſitzen an der Hochzeitstafel einige hübſche Mädchen. Der Bräutigam ſpricht zu ſich ſelbſt: Donnerwetter, wär's jetzt ſo nett, wenn nicht grad ich der Bräutigam wär! Dieſe ſtille Äußerung zu ſich ſelber iſt ein Witz. Dem unmittelbaren Sinne nach erſcheint die Äußerung des Bräutigams als verwunderlich, als in unverſtändlichem Widerſpruch mit ſeiner glücklichen Lage ſtehend. Sofort aber weiſen wir dieſe Verwunderlichkeit als Sinn der Äußerung ab, und als dahinterſteckender wahrer Sinn ſpringt der Wunſch hervor: dürfte ich doch wie ehemals als flotter Kerl mit hübſchen Mädchen verliebt tun! Auch hier ſieht man, daß durch den hervorſpringenden verſteckten Sinn einmal die Braut in ihrer Häßlichkeit, ebenſo aber der Bräutigam in ſeinem Leichtſinn bloßgeſtellt wird.

Oder ich greife zum Simpliciſſimus. Karl Auguſt ſagt zu Goethe: „In Berlin wollen ſie uns die Kunſt kommandieren; ich gedenke dort aber erſt um Rat zu bitten, wenn wir neue Militärſtiefel einführen.“ Man glaubt zunächſt: es muß eine ernſthafte, der Kunſt ebenbürtige oder ihr überlegene Sache ſein, worüber von dem kleinen Weimar in Berlin Rat erholt werden ſoll. Dieſer Sinn ſtellt ſich aber ſofort als unmöglich heraus, und es wird der wahrhaft gemeinte Sinn deutlich: in einer bedientenhaften, abſeits von aller Intelligenz liegenden Angelegenheit werde man ſich nach Berlin zu wenden für nötig finden. Zugleich ſollen durch dieſen verſteckten Sinn bekannte preußiſche Verhältniſſe vernichtend getroffen werden.

Ein feudaler Korpsſtudent antwortet auf die Frage, wer jetzt die Chargierten ſeines Korps ſeien: „Der erſte iſt Graf Schönhoff, der zweite der Baron Pahlen, der dritte heißt Meyer — hält ſich aber drei Pferde.“ Der nächſte Sinn, der ſich dem Zuhörer aufdrängt, geht dahin, daß zwiſchen Meyer und dem Halten von drei Pferden irgend ein Gegenſatz beſtehen müſſe; denn beide Seiten werden durch ein „aber“ auseinandergehalten. Augenblicklich aber leuchtet der richtige Sinn hervor: der bürgerliche Meyer wäre viel zu ſchlecht für uns; ſeinen Wert für das Korps erhält er erſt durch ſeine drei Pferde. Und zugleich erhellt: durch dieſe dahinterſteckende Bedeutung ſoll die feudale Aufgeblähtheit mancher Korps lächerlich gemacht werden.

Heines Satire „Deutſchland ein Wintermärchen“ iſt voll von Strophen, die als Beiſpiele dienen können. Ich greife etwa aus dem dritten Kaput die Strophe heraus: Zu Aachen langweilen ſich auf der Straß Die Hunde, ſie flehn untertänig: Gib uns einen Fußtritt, o Fremdling, das wird Vielleicht uns zerſtreuen ein wenig. Hiermit verbindet der Leſer zunächſt den Sinn, daß die Hunde ihre bekannte Hundenatur naiv zum Ausdruck bringen. Sofort aber ſpringt der dahinterſteckende Gedanke heraus: die Deutſchen von damals gleichen dieſen Hunden, ſie ſind knechtiſch-untertänig. Und dieſe zweite Vorſtellung hat einen bloßſtellenden, zerſetzenden Sinn.

Oder die weitere Strophe, die den preußiſchen Soldaten gewidmet iſt: Sie ſtelzen noch immer ſo ſteif herum, So kerzengrade geſchniegelt, Als hätten ſie verſchluckt den Stock, Womit man ſie einſt geprügelt. Der unmittelbare Sinn beſagt: die gerade Haltung ſcheint von dem verſchluckten Stock herzurühren. Augenblicklich aber geht uns der verſteckte Sinn auf: trotz ihrer geraden Haltung ſind ſie jämmerliche Knechtsſeelen. Auch hier hat dieſe zweite Vorſtellung einen zerſetzenden, brandmarkenden Sinn. Dieſe Beiſpiele mögen zunächſt genügen.

Witz und Schnurre.

Man darf übrigens nicht glauben, daß alles, was man ſo gewöhnlich Witz nennt, ein Witz im eigentlichen Sinne iſt. Anekdoten, Schnurren pflegt man oft einfach als Witze zu bezeichnen. Sie haben etwas dem Witz Verwandtes, weil ſie in der ſprachlichen Einkleidung knapp und ſchneidig ſind. Der entſcheidende Unterſchied liegt aber darin, daß die Schnurre und Anekdote einen ſich in Komik auflöſenden Vorfall, eine ſich komiſch ad abſurdum führende Situation darſtellt. Hier handelt es ſich alſo um erzählendes Aufrollen eines komiſchen Verlaufs, einer komiſchen Lage. In den Fliegenden Blättern leſe ich folgendes. Ein Vater ſagt: Hört, Mädeln, jetzt iſt's aber

höchſte Zeit, daß ihr euch um Männer umſchaut. Und von euch, Buben, will ich hoffen, daß keiner ſo dumm iſt und heiratet. Hier liegt weder ein Witz des Vaters noch des Erzählers vor; ſondern es wird erzählt, wie ſich der naive beſchränkte Eigennutz des Vaters in komiſchen Selbſtwiderſpruch auflöſt. Natürlich kann ſich auch beides verbinden: eine Schnurre kann eine witzige Antwort enthalten. In den Fliegenden Blättern leſe ich: einem Gelehrten will ſeine Frau im Zorn ein Buch an den Kopf werfen; der Gelehrte ruft ihr zu: Ach, liebe Thusnelda, dieſes Buch nicht — es gehört der Staatsbibliothek. Einmal wird hier ein komiſcher Vorgang erzählt: die Wut der Frau löſt ſich komiſch auf an der unerſchütterlichen Seelenruhe dieſes Bücherwurms. Zugleich aber ſind die Worte des Gatten witzig: ſie ſind ihrem unmittelbaren Sinne nach Ausdruck der Sorgfalt, mit der er die aus der Staatsbibliothek geliehenen Bücher hütet. Sofort aber enthüllt ſich ein dahinter verborgener Sinn. Seine Worte beſagen nämlich in Wahrheit: tobe, wie du willſt, aus dem Gleichmut meines büchermäßigen Daſeins treibſt du mich doch nicht hinaus.

Neue Frage.

8. Ich komme nochmals auf das Weſen des Witzes zurück. Wir ſahen: durch die komiſche Auflöſung des unmittelbaren Sinnes ſpringt der verſteckte aufhellende Vorſtellungszuſammenhang hervor. Hieran ſchließt ſich die weitere Frage: wie müſſen denn die mit den Wörtern des Satzes gegebenen Vorſtellungen beſchaffen ſein, damit ein Scheinſinn, der ſich auflöſt, und eben dadurch ein verſteckter, wahrer Sinn in ihnen liege? Welche Erforderniſſe muß die ſprachliche Vorſtellungsverbindung erfüllen, damit dieſer verwickelte Erfolg für den Hörer oder Leſer des Witzes möglich ſei?

Technik des Witzes.

Dieſe Frage führt in die „Technik des Witzes“ hinein, um mich dieſes von Sigmund Freud gebrauchten Ausdrucks zu bedienen.[1]) Nur die allgemeinſte Antwort ſei auf dieſe Frage gegeben. Ein genaueres Eingehen mag den Sonderſchriften über den Witz und das Komiſche überlaſſen bleiben.

Nicht-paſſende und paſſende Vorſtellungsreihe.

Soll durch ein Wortgefüge ein unhaltbarer Scheinſinn aufgedrängt werden, ſo muß es Vorſtellungen erwecken, die in den angenommenen Zuſammenhang zu paſſen nur ſcheinen, in Wahrheit aber nicht paſſen. In dem vorhin erzählten Beiſpiel von dem Photographen iſt der höfliche Sinn der Antwort: „Gewiß — wenn Sie es durchaus wünſchen“ eine Vorſtellung, die für die vorausgeſetzte Lage nur zu

[1]) Sigmund Freud, Der Witz und ſeine Beziehung zum Unbewußten. Leipzig und Wien 1905. S. 8.

paſſen ſcheint, in Wahrheit aber nicht paßt. Dazu tritt dann aber ein weiteres Erfordernis. Dieſes Nichtpaſſen, Nichthineingehören der Vorſtellung ſoll nun gerade die paſſende, hineingehörende, aufhellende Vorſtellung herausreizen. Unſer Bewußtſein ſoll dadurch, daß der nächſtliegende Sinn des Wortgefüges als unſinnig abgewieſen wird, zum Erhaſchen des für die vorausgeſetzte Lage paſſenden Sinnes gebracht werden. Die Abweiſung des höflichen Sinnes in jenem Beiſpiel bringt mich ſofort auf die richtige Vorſtellung: die Antwort ſei boshaft gemeint.

Normale und anormale Verſchmelzung

Es handelt ſich alſo um eine nichtpaſſende und eine paſſende Vorſtellungsreihe. Dasſelbe Wortgefüge ſoll beide hervorrufen. Und die paſſende ſoll aus unſerem Bewußtſein erſt durch die nichtpaſſende herausgereizt werden. Dabei iſt nun weiter folgendes zu bedenken. Der unmittelbare Wortſinn, das iſt: die nichtpaſſende Vorſtellungsverbindung beruht auf der gewohnten, normalen, nächſtliegenden, ſelbſtverſtändlichen Verſchmelzung der Wörter mit ihren Bedeutungsvorſtellungen. Der verſteckte Wortſinn dagegen, das iſt: die paſſende Vorſtellungsverbindung beruht auf einer Verſchmelzung der Wörter mit Bedeutungsvorſtellungen, die nur ungewohntermaßen, nicht regelrecht, nur anklingend, nur halb, bruchſtückweiſe und ungefähr zu ihnen gehören. Es findet alſo das merkwürdige Verhältnis ſtatt: der nichtpaſſenden Vorſtellungsreihe entſpricht eine gewohnte, normale Verſchmelzung, der paſſenden Vorſtellungsreihe eine ungewohnte, nichtnormale Verſchmelzung der Wörter mit Bedeutungsvorſtellungen. Dasſelbe Wortgefüge ſoll beide Verſchmelzungen hervorrufen; und zwar die paſſende, aber ungewohnte und anormale mit Hilfe der nichtpaſſenden, aber gewohnten und normalen.

Dasſelbe Wortgefüge mit zwei Verſchmelzungen.

Jetzt ſind wir ſoweit, um einzuſehen, worauf es bei Wahl und Fügung der Wörter ankommt. Ein ſolches Wortgefüge muß geſchaffen werden, daß ſich zwei Verſchmelzungen daran ſchließen können: eine gewohnte, normale, aber nichtpaſſende und eine ungewohnte, anormale, aber paſſende; und zwar ſoll dieſe zweite, ſchwieriger zu erreichende, entlegenere, befremdende auf dem Umwege der Ablehnung jener erſten unmittelbar naheliegenden, ſelbſtverſtändlichen gewonnen werden. Nochmals tritt hier ſonach die Wichtigkeit und Einzigartigkeit der ſprachlichen Seite des Witzes zutage. Mit Rückſicht hierauf kann jeder Witz als Sprachwitz bezeichnet werden.

Ähnlichkeit der beiden Verſchmelzungen.

Und noch eines! Soll ſich uns die ungewohnte, anormale Verſchmelzung des Wortgefüges mit Vorſtellungen aufdrängen, ſo kann

dies nur unter der Bedingung leicht und mühelos geſchehen, daß die ungewohnte, anormale Verſchmelzung bei aller Entlegenheit und Fremdartigkeit doch Ähnlichkeit mit der gewohnten und normalen Verſchmelzung hat. So kommt die alte, in der Lehre vom Witz weitverbreitete Anſicht, daß er in ſeinem Weſen auf der durch die Unähnlichkeit oder Nichtzuſammengehörigkeit doch hindurchſchlagende Ähnlichkeit oder Zuſammengehörigkeit von Vorſtellungen beruhe, doch zu einem gewiſſen Rechte.[1]) Es kommt im Witz in gewiſſer Richtung auf das Hindurchſchlagen von Ähnlichkeit und Zuſammengehörigkeit durch Unähnlichkeit und Nichtzuſammengehörigkeit an. Aber was unähnlich und ähnlich iſt, das ſind nicht die Vorſtellungen, ſondern dies iſt die doppelte Art der Verſchmelzung desſelben Wortgefüges mit Vorſtellungen. Und nicht um den Kern des Witzes handelt es ſich dabei, ſondern um einen abgeleiteten Zug.

Ausblick auf eine weitere Frage.

Es würde nun weiter die Frage entſtehen, wie das Wortgefüge einzurichten ſei, damit es in doppelter Richtung, zunächſt in naheliegender, gewohnter und dann in fernliegender, ungewohnter Weiſe mit Vorſtellungen verſchmelze. Auf die Wahl der Wörter im Hinblick auf ihre Bedeutungsvorſtellungen alſo würde die Aufmerkſamkeit zu lenken ſein. Damit kämen wir ſo recht in die Technik des Witzes hinein. Dieſe Frage verfolge ich nicht weiter.

Entſtehung des Witzes.

9. Eine andere Frage betrifft die Entſtehung des Witzes. Zweifellos hängt ſie an einem witzigen Einfall. Es müſſen ſich uns Wörter und Wendungen zur Verfügung ſtellen, die dadurch ausgezeich-

[1]) Nur einiges hebe ich heraus. In JEAN PAULS Lehre vom Witz kommt dem „Vergleichen“ eine entſcheidende Rolle zu. Der Witz entdeckt Ähnlichkeit, unter größere Ungleichheit verſteckt (Vorſchule der Äſthetik, § 43). FRIEDRICH VISCHER ſagt: der Witz holt eine Vorſtellung aus einem ganz entlegenen Kreiſe herbei und wirft ſie mit der des vorliegenden Gegenſtandes plötzlich in Einen Gedankenzuſammenhang. In demſelben Augenblick, wo ſie ſich abſtoßen, ziehen ſich die Glieder des Witzes an und fallen in den Zauberſchein einer Einheit (Äſthetik, § 193). CARRIERE ſieht das Weſen des Witzes darin, daß er ganz entlegene Dinge auf eine überraſchende Art unter einen gemeinſamen Geſichts- und Brennpunkt bringt (Äſthetik, 3. Auflage, Band 1, S. 210). HECKER meint: im Witz handle es ſich um zwei Vorſtellungen, deren Unvereinbarkeit und doch wiederum mögliche Vereinbarkeit miteinander die Quelle von Luſt und Unluſt bilde (Die Phyſiologie und Pſychologie des Lachens und des Komiſchen, S. 57). KRAEPELIN ſpricht von einem tertium associationis, einem verbindenden Zwiſchenglied, das eine Zuſammengehörigkeit der unzuſammengehörigen Vorſtellungen in gewiſſen Beziehungen begründet. Immer handelt es ſich um Kontraſt und Zuſammengehörigkeit, um Auseinanderfallen und Verſchmelzung (Zur Pſychologie des Komiſchen, S. 143 f.).

net ſind, daß ſie durch augenblickliches Zerplatzen ihres unmittelbaren Sinnes ſofort eine Verſchmelzung mit fernliegenden, aber als treffend erkannten Vorſtellungen bewirken. Suchen, Nachſinnen, Überlegen, Grübeln, kurz bewußte Denkarbeit iſt gänzlich untauglich, ſolche Wortgefüge zu erzeugen. Ungeſucht, plötzlich ſpringt der Witz hervor. Er beruht auf einer ſeeliſchen Arbeit, die unter der Schwelle des Bewußtſeins liegt. Es müſſen Gruppierungen, Annäherungen, Verdichtungen der Vorſtellungen im unbewußten Seelenleben angenommen werden, wenn das Hervorſpringen des Witzes verſtändlich werden ſoll. Wollte ich die Frage nach der Entſtehung des Witzes unterſuchen, ſo würde ich tief in die Pſychologie des Unbewußt-Seeliſchen geführt werden. So wenig ich im einzelnen mit den Ausführungen Sigmund Freuds einverſtanden bin, ſo ſtimme ich ihm darin zu, daß die Witzarbeit ſich im Unbewußt-Seeliſchen vollziehe.[1]) Ich laſſe dieſe Frage hier um ſo mehr beiſeite, als im folgenden Band, bei Betrachtung des künſtleriſchen Schaffens, ſich der beſte Anlaß finden wird, die Erzeugung des Witzes mit in den Umkreis der Erörterung zu ziehen.

Das Geiſtreiche im Witz.

Eine Bemerkung mag hier noch Platz finden. Wer dem Entſtehen des Witzes nachgeht, muß auch die Anlage für den Witz unterſuchen. Man darf die Anlage für den Witz in einer gewiſſen Richtung des Geiſtreichſeins finden. Die Geiſtesfreiheit der witzigen Perſönlichkeit trägt im beſonderen den Charakter des Geiſtreichſeins an ſich. In der Willkür der Vorſtellungsverknüpfung äußert ſich zugleich eine geiſtreiche Art. Das Merkmal des Geiſtreichen aber ſehe ich hier darin, daß die Fähigkeit beſteht, aus einem beſtimmten Wortmaterial, auch wenn es noch ſo unbrauchbar zu ſein ſcheint, einen ihm möglichſt fern liegenden Sinn in zwingender Weiſe hervorblitzen zu laſſen. Man muß in gewiſſer Richtung geiſtreich ſein, wenn man eine Wortfügung finden ſoll, die zu zwei Verſchmelzungen auffordert: zu einer gewohnten, trivialen, regelrechten, aber ſinnloſen und zu einer ungewohnten, fernliegenden, aber richtigen. Und um ſo mehr iſt Geiſtreichſein vorhanden, je ungewohnter, ſeltſamer, entlegener dieſe zweite Verſchmelzung iſt, und je müheloſer und zwingender ſie ſich trotzdem vollzieht. Freud führt den Witz an: Eine Frau iſt wie ein Regenſchirm; man nimmt ſich dann doch einen Komfortabel.

[1]) Sigmund Freud, Der Witz und ſeine Beziehung zum Unbewußten. S. 135 ff. Dieſe Schrift iſt durch ſcharfen Spürſinn auch für das Verſtecktere und einen ſtarken Selbſtändigkeitsdrang des Suchens und Forſchens ausgezeichnet.

Dies mag als Beiſpiel eines beſonders geiſtreichen Witzes dienen. In wie hohem Grade der Witz ein geiſtreiches Geſtalten iſt, deſſen wird man in hohem Grade inne, wenn man Jean Pauls ſpielend beleuchtende Ausführungen über den Witz lieſt.

C. Gliederung des Witzes.

Neue Aufgabe.

10. Ich habe nicht die Abſicht, eine eingehende Einteilung des Witzes zu geben. Das Eingehen in Arten und Unterarten iſt beim Witz nicht ſo wichtig für die Äſthetik wie etwa beim Erhabenen, Anmutigen oder Tragiſchen. Genauer verhält ſich die Sache folgendermaßen.

Der Witz hat, ſo ſahen wir, ſeine äſthetiſche Bedeutung im Zuſammenhang mit der geiſtesfrei ſpielenden Perſönlichkeit. Soweit ſich eine Einteilung des Witzes als einer Äußerungsweiſe der geiſtesfreien Perſönlichkeit ergibt, werde ich ſie ins Auge faſſen. Doch laſſen ſich verſchiedene Arten des Witzes auch unter Abſehen von dieſem Zuſammenhang unterſcheiden. Indem man das witzige Satzgefüge rein für ſich betrachtet und auf ſeine Technik eingeht, ſtellen ſich mancherlei Unterſchiede in der Art, den Witz zu formen, heraus. Den ſich auf dieſe Weiſe ergebenden Unterſchieden will ich nicht folgen. Es iſt dies eine Aufgabe, die mehr in eine Sonderbehandlung des Witzes als in eine allgemeine Äſthetik hineingehört.

Geringer äſthetiſcher Wert des einzelnen Witzwortes.

Hier komme ich noch auf einen wichtigen Punkt. Das vereinzelte Witzwort iſt im Vergleiche zu der witzigen Geſamtäußerung der geiſtesfreien Perſönlichkeit nicht nur, wie ich unter Nummer 5 dargelegt habe, etwas Dürftiges und Leeres, ſondern auch etwas äſthetiſch Geringwertiges. Wenn ich hervorhob, daß das Komiſche in den Bereich des Äſthetiſchen fällt, ſo gilt dies von dem vereinzelten Witzwort in nur geringem Grade. Das vereinzelte Witzwort hat in der Regel einen nur geringen oder gar ſo gut wie keinen Anſchauungswert. Anders die witzige Geſamtäußerung der geiſtesfreien Perſönlichkeit; hier kann in der Verbindung der Witze Phantaſie in reichem Maße walten; die Witze ſtehen ja nicht nackt da, ſondern ſind Treffer und Spitzen innerhalb eines bunten, phantaſiereichen Zuſammenhanges. Faßt man den Witz in dieſem Zuſammenhange auf, ſo kommt ihm der Anſchauungsreichtum ſeiner Umgebung zugute. Auch die von der geiſtesfreien Perſönlichkeit ausſtrömende Gefühlslebendigkeit und Gefühlstiefe bildet dann den Hintergrund der Witze. Auch dies kommt in Wegfall, wenn man das einzelne Witz-

wort herausgreift. Kurz, die erſte Grundnorm zeigt ſich an dem einzelnen Witzwort nur ſpärlich erfüllt. Einfühlung gibt es dem einzelnen Witzwort gegenüber nur in geringem Grade. Nimmt man dagegen das geiſtesfreie Subjekt in ſeiner witzigen Geſamtäußerung, ſo kann dieſes, bei gehöriger Behandlung, der Forderung der gefühlsbeſeelten Anſchauung weit mehr entſprechen. Ebenſo leicht ließe ſich zeigen, daß dem einzelnen Witzwort gegenüber die durch die dritte Grundnorm geforderte beſchauliche, freiſchwebende Gemütshaltung viel unvollkommener und ſchwieriger zuſtande kommt als gegenüber der ſich witzig ergehenden und auslebenden Perſönlichkeit. Das einzelne Witzwort iſt aber auch, wie wir geſehen haben, etwas verhältnismäßig Dürftiges. Das heißt: es befriedigt auch die zweite äſthetiſche Norm nur in geringem Grade. So ſtellt alſo das vereinzelte Witzwort nur einen geringen äſthetiſchen Wert dar. Erſt im Zuſammenhange mit der geiſtesfreien Perſönlichkeit wird ſein äſthetiſcher Wert beträchtlich gehoben.

Hiernach erſcheint es um ſo mehr gerechtfertigt, wenn ich mich in der Einteilung des Witzes nur auf das Wichtigſte beſchränke.

Der ſachlich-vernichtende und ſachlich-ſpielende Witz.

11. Eine entſcheidende Gliederung tritt in das witzige Verhalten dadurch ein, daß der Unterſchied der derben und feinen Komik auf das Endergebnis des Witzes angewandt wird. Jeder vollgültige Witz iſt, wie wir geſehen haben, ein Sachwitz: eine tatſächliche Erſcheinung ſoll durch den Witz bloßgelegt werden. Dieſe Beziehung zu der Erſcheinung kann nun eben doppelter Art ſein: die Erſcheinung kann durch den Witz in ihrem nichtigen Kern enthüllt, in ihr Nichts gänzlich aufgelöſt werden, oder der Witz ſpielt nur mit ihr. In dieſem zweiten Fall iſt der aus der Unhaltbarkeit des unmittelbaren Wortſinns ſich herausſtellende verſteckte Sinn derart, daß durch ihn der in Frage ſtehende Gegenſtand nur geſtreift, nur in Zweifel geſtellt, nur aufgelockert wird. Man darf daher von ſachlich-vernichtenden und von ſachlich-ſpielenden Witzen reden. Als Beiſpiel eines ſachlich-ſpielenden Witzes kann der bekannte Ausſpruch Talleyrands gelten: Die Sprache iſt erfunden, um ſeine Gedanken zu verbergen. Der unmittelbare Sinn geht dahin, daß die Sprache einem recht ſonderbaren Zweck zu dienen habe, daß ſie ein ſehr wenig geeignetes Mittel ſei, um den ins Auge gefaßten Zweck zu erreichen. Sofort aber ſcheint durch dieſen wenig befriedigenden Sinn ein anderer, dahinter verborgener Sinn hervor: die Sprache könne ſchlauer- und geiſtreicherweiſe dazu gebraucht werden, um andere Perſonen über ſeine wahren

Gedanken zu täuſchen; und dies ſei für die Diplomaten ſehr nützlich. Hierdurch ſoll weder über die Sprache, noch über die Kunſt der Diplomaten ein vernichtendes Urteil geſprochen ſein; ſondern es fällt nur ein ſkeptiſcher Schein auf beides. Der Sprache, dies geht aus dieſem Ausſpruch hervor, iſt nicht ohne weiteres zu trauen, und die Kunſt der Diplomaten iſt eine recht ſonderbare, verdächtige Kunſt.

Der ſatiriſche und harmloſe Witz.

12. Ein anderer wichtiger Unterſchied entſpringt im Witz, wenn man die den Witz begleitenden Affekte ins Auge faßt. Hiernach ergibt ſich der ſatiriſche und der harmloſe Witz. In dem erſten Falle beſteht die Abſicht, durch den Witz eine verwerfliche Erſcheinung zu brandmarken, zu entlarven. Der Witz will den, der ihn hört oder lieſt, in ſeinem Wollen aufregen, aufreizen, ihn zur Verwerfung, vielleicht gar zur Bekämpfung ſtimmen. Der Witz will Verachtung, Hohn, Empörung, Erbitterung erzeugen. Hier verbindet ſich alſo der Witz mit einem außeräſthetiſchen, ſtark ſtofflichen Element. Dies iſt der ſatiriſche Witz. In ihm iſt Äſthetiſches mit ſittlichen und kulturmäßigen Werten gepaart. Der Witz will hier der Befreiung der Menſchheit von Schwächen und Laſtern, von Wahn und Gemeinheit, von Unwürdigkeit und Widermenſchlichkeit dienen, er will die Scheingrößen, die falſchen Götzen, das Überlebte und innerlich Tote der verdienten Vernichtung preisgeben.

Ihm ſteht der harmloſe Witz gegenüber. Auch er will eine Erſcheinung in ihrer komiſchen Selbſtauflöſung aufzeigen. Allein er tut dies ohne ernſten Affekt, ohne die Abſicht, den Willen aufzuregen. Der Witz ſteht mit heiterer Haltung ſeinem Gegenſtande gegenüber. Freilich will er ihn dem Gelächter preisgeben; aber es iſt ein freies, helles, gutmütiges Lachen, das er hervorbringen will. Hier hält ſich der Witz innerhalb der äſthetiſchen Freiheit. Für den harmloſen Witz iſt im allgemeinen die Weiſe der Fliegenden Blätter kennzeichnend, während Kladderadatſch und Simpliciſſimus den ſatiriſchen Witz pflegen. Heines Witze in der Harzreiſe liegen überwiegend nach der Seite des Harmloſen, während er im Atta Troll und noch mehr in Deutſchland, ein Wintermärchen, die ſchärfſten Tonarten des ſatiriſchen Witzes anſchlägt.

Sachwitz und Wortwitz.

13. Der vollgültige Witz iſt ſtets Sachwitz: er will eine Erſcheinung in ihrer komiſchen Selbſtauflöſung aufzeigen. Nun läßt ſich aber auch das Vorſtellungs- und Wortgefüge, wie es für den vollgültigen Witz charakteriſtiſch iſt, von der Beziehung auf die Erſcheinung abtrennen. Das heißt: der Witz beſteht nun lediglich in dem Zunichte-

werden eines mit dem Wortgefüge unmittelbar verbundenen Sinnes. Ein gewiſſer Vorſtellungsinhalt ſcheint ſich mit dem Wortgefüge als zweckmäßiger Sinn zu verbinden; in Wahrheit aber iſt dieſer Sinn Unſinn. Der zunächſt ſich als ſinnvoll aufdrängende Vorſtellungszuſammenhang ſchlägt ſofort in Ungereimtheit um. Etwas Weiteres kommt dabei nicht heraus. Eine Sache wird dadurch nicht getroffen und bloßgelegt. Hier bleibt ſonach von dem vollgültigen Witz nur ein Vorſtellungsſpiel übrig. Für dieſes witzartige Vorſtellungsſpiel mag man gleichfalls den Namen „Witz“ gebrauchen. Nur muß man ſich gegenwärtig halten, daß hier nicht mehr der vollgültige Witz vorliegt. Man darf dieſen um ſein Beſtes gebrachten Witz als Vorſtellungswitz bezeichnen. Man kann ihn auch Wortwitz nennen. Denn das Vorſtellungsſpiel iſt, wie wir wiſſen, aufs engſte an das Wortgefüge geknüpft; das Wortgefüge bildet das ſtraff ſitzende Kleid der Vorſtellungen. Man darf alſo nicht glauben, daß, wenn von Wortwitz die Rede iſt, damit nur leere, ſinnloſe Wörter gemeint ſeien. „Wort“ wie „Vorſtellung“ iſt hier im Gegenſatz zur Sache gebraucht.

Beiſpiele.

Wenn Heinrich Heine ſagte, als er aus einem ſchlechten Konzerte kam: Ich habe eben zehn Groſchen verdient; das Billet hat zwanzig Groſchen gekoſtet, und ich habe mich für einen Taler gelangweilt: ſo iſt dies ein Sachwitz. Das elende Konzert ſoll bloßgeſtellt werden. Ganz anders in folgenden Beiſpielen. Lipps führt das „witzige Problem“ an: „Wie kann man mit einer Kanone um die Ecke ſchießen? Bekanntlich beſchreibt das Geſchoß eine Kurve; man braucht alſo nur das Rohr auf die Seite zu legen.“ Hier ſcheint die Antwort zunächſt einen guten Sinn zu haben; dieſer ſtellt ſich aber augenblicklich als Unſinn heraus. Damit iſt hier der Vorgang zu Ende. Von dem Aufdecken des komiſchen Widerſpruchs in einer Erſcheinung iſt hier keine Spur zu finden. Ebenfalls bei Lipps finde ich die bekannte witzige Definition des Kopfes erwähnt: „Der Kopf iſt ein Auswuchs zwiſchen den beiden Schulterknochen, welcher erſtens das Herausrutſchen des Krawattels verhindert und zweitens das Tragen des Helmes bedeutend erleichtert.“ Der Zuhörer ſagt ſich zunächſt: das trifft wirklich vom Kopfe zu; allein ſofort iſt ihm auch klar, daß ſich hier Nebenſächlichkeiten das Anſehen einer Weſensbeſtimmung geben und auf dieſe Weiſe Ungereimtheit entſteht. Wiederum iſt hiermit der Witz zu Ende. Von einer Abſicht, den Kopf oder ſonſt etwas komiſch bloßzuſtellen, iſt keine Rede. Oder ich erinnere mich an das Scherzwort, das mir einmal jemand von Mörike erzählte. Freilich

müßte man es auf gut ſchwäbiſch wiedergeben. Das Töchterlein kommt aus der Schule und fragt: Wie iſt denn das? Jeſus iſt doch der Sohn Gottes. Da hat alſo Gott eine Frau. Der Dichter antwortet ſchlagfertig: Nun er iſt eben halt Witwer. Auch hier wieder das Umſpringen des ſcheinbar Zutreffenden in Unſinn. Ein Bloßſtellenwollen Gottes oder des Chriſtentums liegt gänzlich ferne.

Die Luſt am Wortwitz.

Welch ungeheure Verbreitung der Vorſtellungs- oder Wortwitz hat, weiß jedermann. In Poſſen, Schwänken, Operetten, leider auch oft in ſogenannten Luſtſpielen wimmelt es davon. Am Wirtshaustiſch, auf der Kegelbahn, im Familienkreiſe wuchert er zuweilen geradezu. Die Unterhaltungsgabe mancher Perſonen beſteht hauptſächlich darin, daß ihnen beſtändig Vorſtellungswitze einfallen. Doch kann dieſe Art Witz auch derart zur Gewohnheit ausarten, daß die in ſolchem Witz ſchwelgende Perſon unausſtehlich zu werden droht.

So ſehr auch dieſer Witz dem Sachwitz nachſteht, ſo ſpricht ſich doch auch in ihm ein gewiſſes Überlegenheitsgefühl aus; und dieſes gibt ihm ſeinen Reiz. Wer in Vorſtellungswitzen ſich ergeht, ſteht ſeinen Vorſtellungen ſpielend gegenüber. Bis zur Virtuoſität bildet ſich bei manchen Menſchen dieſes ſpielende Verhalten aus. Dazu kommt dann noch das Überlegenheitsgefühl gegenüber der zuhörenden Perſon. Der Witzige iſt von dem Gefühl gehoben, daß er den Zuhörer unterhält, überraſcht, verblüfft und „auffitzen läßt“. Beſonders das Auffitzenlaſſen gibt dem Überlegenheitsgefühl des Witzigen eine eigene Würze. — Von einer Einteilung der Vorſtellungswitze ſehe ich gänzlich ab. Bei Kuno Fiſcher, bei Lipps und Freud findet man hierüber viel Lehrreiches und Anregendes.

Der Klangwitz.

14. Unter einem völlig verſchiedenen Geſichtspunkt gliedert ſich der Klangwitz heraus. Er bezeichnet eine Art und Weiſe des Witzes, die ſich ebenſoſehr mit dem Sach- wie mit dem Wortwitz verbinden kann. Die bisherige Behandlung des Witzes hat darin einen großen Mangel und einen Grund zu argen Verwirrungen, daß zwiſchen Wort- und Klangwitz nicht gehörig unterſchieden wird.[1])

Sein Weſen.

Hier kommt es auf den ähnlichen oder gleichen Klang der Wörter an. Der ähnliche oder gleiche Klang der Wörter wird als Hilfsmittel benutzt, um einem Wortgefüge einen Scheinſinn, der ſich ins Ungereimte auflöſt, zu geben. Die klangliche Verwandtſchaft oder Gleich-

[1]) Bei SIGMUND FREUD finde ich die ſcharfe Hervorhebung dieſes Unterſchiedes; nur gebraucht er andere Benennungen (Der Witz und ſeine Beziehung zum Unbewußten, S. 73 ff.).

heit zweier Wörter oder Wortverknüpfungen übt auf unſer Vorſtellen die Wirkung aus, daß ſich ihm gewiſſe Vorſtellungsaſſoziationen aufdrängen oder doch nahelegen. Da iſt es nun möglich, ſolche ähnlich- oder gleichlautende Wörter zu wählen, die das Vorſtellen nötigen, mit einem gewiſſen Worte oder Wortgefüge einen Sinn zu verbinden, der etwas Paſſendes zu haben ſcheint, in Wahrheit aber unſinnig iſt, wodurch dann eine andere Bedeutung ins Bewußtſein gerufen wird. Dabei kann dann nun zugleich die Sache ſelbſt, um die es ſich handelt, getroffen werden. In dieſem Falle iſt der Klangwitz zugleich ein Sachwitz. Sonſt iſt er bloß Wortwitz. Was man Wortſpiel zu nennen pflegt, deckt ſich ungefähr mit dem, was ich hier als Klangwitz bezeichne.

Beiſpiele.

Ein franzöſiſcher Hofmann bezeichnete (ſo finde ich bei Fiſcher erwähnt) die erſte Tat des dritten Napoleon — die Konfiskation der Güter der Orleans — als vol de l'aigle. Zunächſt ſtellt ſich der Sinn: „Flug des Adlers“ ein. Man merkt aber ſofort: dies iſt nicht gemeint. Und der verſteckte Sinn: „Raub des Adlers“ taucht in uns auf. Mit dieſer Vorſtellung iſt zugleich die Tat Napoleons gebrandmarkt. Der Gleichklang von vol führt hier alſo den Sachwitz herbei.

Hans von Bülow nannte, ſo erwähnt Deſſoir in ſeiner Äſthetik, die beiden durch leibliche Fülle ausgezeichneten Sängerinnen an ſeiner Bühne die beiden Primatonnen. Hier iſt der Gang des Vorſtellens der, daß ſich uns zuerſt die wirkliche, wörtliche Bedeutung des Wortes „Primatonnen“ aufdrängt. Sofort aber ergibt ſich dieſe Bedeutung als unſinnig, und es ſpringt der ähnliche Klang von „Primatonnen“ und „Primadonnen“ in unſer Bewußtſein. Indem dies geſchieht, erſcheint zugleich die Sache bloßgeſtellt; das heißt: die unförmliche Dicke der doch dem Reiche der Kunſt angehörigen Sängerinnen iſt ins Komiſche gerückt. Auch hier alſo hat der Klangwitz eine ſachliche Spitze.

Wenn man dagegen einen Perückenträger als Perükles, die Gelehrten, weil ſo oft am Unterleib leidend, als Unterleibnizianer bezeichnet, ſo iſt der Klangwitz nicht mehr als ein Wortwitz. Beim Hören des Wortes „Perükles“ ſchwebt zunächſt ſo etwas wie eine falſche Ausſprache des Namens Perikles vor; ſofort aber fällt uns ein, daß damit ein Perückenträger gemeint iſt. Eine komiſche Seite iſt dadurch unmittelbar nicht am Perückenträger bezeichnet. Es liegt ein reines Vorſtellungsſpiel vor. Nur ſoviel iſt richtig, daß durch die Tatſache, daß ſich der witzige Menſch mit dem Perückenträger dieſes Vorſtellungsſpiel erlaubt, ein komiſches Licht auf dieſen fällt. Dieſe

komiſche Beleuchtung geht hier alſo nicht von dem Inhalt des Witzes aus (dann läge ein ſachlicher Witz vor), ſondern von der Tatſache, daß man ſich erlaubt, mit dem Perückenträger einen Scherz zu machen. In anderen Klangwitzen iſt nicht einmal dieſer Nebenerfolg wahrzunehmen. So wenn jemand ſagt: Photo-, Litho- und andere Grafen. Hier fällt weder auf die Grafen, noch auf die Photo- und Lithographen ein komiſches Licht.

Den Klangwitz genauer zu betrachten, liegt im Syſtem der Äſthetik kein Anlaß vor. Dies gehört in eine Sonderbehandlung des Witzes. Bemerkt ſei nur noch, daß der Klangwitz gemeiniglich als niederſte Stufe des Witzes angeſehen wird. Das iſt er nur, inſofern er ſich mit dem Wortwitz verbindet. An ſich iſt er eine Geſtaltung des Witzes, die ſich auch mit den geiſtvollſten Formen des Witzes paaren kann.[1])

Die witzartige Vorſtellungsverknüpfung.

15. An den Witz ſchließt ſich ein weites Nachbargebiet an, dem mit dem Witz dies gemeinſam iſt, daß auch hier der richtige, gemeinte Sinn nicht unmittelbar, ſondern auf dem Umwege einer Verhüllung dargeboten wird. Es iſt das Gebiet der witzartigen Vorſtellungsverknüpfung. Doch rechne ich nicht jede Verhüllung in dieſes Nachbargebiet. Dann würde ja jede uneigentliche, bildliche Bezeichnung hineingehören. Die Ähnlichkeit mit dem Witz muß größer ſein, damit von einer witzartigen Vorſtellungsverknüpfung die Rede ſein darf. Die Sache verhält ſich folgendermaßen.

Das Eigentümliche darin.

Zum Witz gehört, wie wir wiſſen, erſtlich das komiſche Sich-ad-abſurdum-Führen der unmittelbar durch das Wortgefüge gegebenen Vorſtellung, das komiſche Ungereimtwerden des urſprünglichen Sinnes und zweitens das dadurch bewirkte Hervorſpringen einer verſteckten Bedeutung. Von dieſen Beſtandteilen wird der zweite beibehalten, dagegen wird der erſte, die komiſche Vernichtung des urſprünglichen Sinnes, dahin abgeſchwächt, daß das Nehmen eines Umweges durch eine fernabliegende Vorſtellung an ſeine Stelle tritt. Der Dichter ſagt nicht geradezu, was er ſagen will, ſondern er nötigt durch ſeine Ausdrücke den Leſer, erſt auf dem Umwege entlegener, höchſt unähnlicher Vorſtellungen die richtige Vorſtellung hervorſpringen zu laſſen. So gewinnt die richtige Vorſtellung etwas Überraſchendes, Frappierendes. Sie iſt nicht einfach da, ſondern ſie ſpringt, blitzt in unerwarteter Weiſe hervor. Der Leſer fühlt: der Dichter hat Phantaſie, Geiſt aufgewendet, um zu der gewollten Vorſtellung zu führen; auf

[1]) Geiſtreich und tief geht JEAN PAUL auf die Gründe der Luſt am Klangwitz ein (Vorſchule der Äſthetik, § 52).

dem Wege ſpielender Kühnheit wollte er ſein Ziel erreichen. So wird auch dem Leſer das Gewinnen der richtigen Vorſtellung nicht leichten Kaufes zu teil; auch der Leſer muß ſeinem Geiſte, ſeiner Findigkeit, ſeiner Spürkraft etwas zumuten. Hierin beſteht das Reizvolle der witzartigen Vorſtellungsverknüpfung für Dichter und Leſer. Phantaſievolle und dabei zugleich geiſtreiche Dichter haben naturgemäß eine Vorliebe für ſolche witzartig ſpielende Behandlung und Beleuchtung der Gegenſtände.

Weſentlicher Unterſchied vom Witz.

In der Lehre vom Witz wird dieſes witzartige Spielen nirgends gehörig vom Witze unterſchieden. Und doch handelt es ſich um einen einſchneidenden Gegenſatz. Im Witz werden wir durch das komiſche Zunichtewerden der unmittelbaren Vorſtellung in den Beſitz der richtigen verſteckten Vorſtellung gebracht. Hier dagegen kommt es zu keiner komiſchen Vernichtung; ſondern nur dazu, daß wir aus einem abgelegenen, unähnlichen, nur in fernen Beziehungen ſtehenden Vorſtellungsinhalt dennoch das Paſſende, Zutreffende herausheben. Dabei iſt natürlich zuzugeben, daß fließende Übergänge ſtattfinden.

So iſt beiſpielsweiſe die ſo oft erwähnte Definition, die Jean Paul vom Witze gibt, kein Witz im ſtrengen Sinn. Der Witz, ſo ſagte er, iſt der verkleidete Prieſter, der jedes Paar kopuliert. Der natürliche Vorgang beim Anhören dieſes Satzes beſteht nicht darin, daß wir die zuerſt wörtlich genommene Vorſtellung von Prieſter als ungereimt verwerfen und dadurch der richtigen verſteckten Vorſtellung habhaft würden. Sondern was in unſerem Vorſtellen vorgeht, iſt lediglich dies, daß wir die Vorſtellung vom Prieſter ſofort als ein zwar fernliegendes, aber gerade darum in um ſo überraſchenderer Weiſe das Richtige enthaltendes Bild empfinden. Dieſer Satz Jean Pauls iſt alſo, genauer genommen, eine witzartige Vorſtellungsverknüpfung. Gerade Jean Pauls Darſtellungsweiſe ergeht ſich mit beſonderer Vorliebe in dieſem Elemente. In den Grönländiſchen Prozeſſen und des Teufels Papieren ſtellt er eine wahre Jagd nach witzartigen Verknüpfungen an.

Unüberſehbarkeit der Formen.

Die witzartige Vorſtellungsverknüpfung erſcheint in faſt unüberſehbar vielen Formen. Bildliche Vorſtellungen können einen witzartigen Charakter an ſich tragen. Beſonders häufig trifft man auf witzartige Vergleichungen. Das einem Hauptwort zugeordnete Eigenſchaftswort gibt manchen Schriftſtellern überaus oft Veranlaſſung, witzartige Beziehungen hineinzuarbeiten. Aber auch jedes andere Satz-

glied kann witzartig geſtaltet ſein. Hierher gehört auch die witzige Anſpielung. Wer eine Anſpielung machen will, hat die Abſicht, auf einen Gegenſtand in Form einer nur nebenher und flüchtig auftauchenden Vorſtellung, die ſich an einen anderen im Vordergrund ſtehenden, unmittelbar geſagten Vorſtellungsinhalt hängt, hinzudeuten. Iſt nun dieſer ausdrücklich geſagte Vorſtellungsinhalt im Verhältnis zu der durch ihn erweckten Nebenvorſtellung von abſeits liegender, völlig andersartiger Beſchaffenheit, dann darf die Anſpielung als witzartig bezeichnet werden.

Ein außerkomiſches Gebiet.

Die witzartige Vorſtellungsverknüpfung fällt ſonach ſtreng genommen nicht in das Gebiet der Komik. Sie hat mit der Komik und im beſonderen mit dem Witze nur eine beachtenswerte, ſich unmittelbar fühlbar machende Verwandtſchaft. Und dieſe liegt, wie geſagt, in dem Umweg, der durch die unähnliche, fernab liegende Vorſtellung genommen wird. Damit iſt dann die weitere Ähnlichkeit gegeben, daß auch der witzartigen Vorſtellungsverknüpfung das Merkmal des Überraſchenden und Plötzlichen eigentümlich iſt. Und wie beim Witz, ſo hängt auch das Gelungene der witzartigen Vorſtellungsverbindung davon ab, daß zwiſchen der ausdrücklich geſagten und der gemeinten Vorſtellung bei möglichſt ſtarkem Gegenſatz eine möglichſt enge Beziehung, bei möglichſt ſcharfer Spannung eine möglichſt innige Anziehung beſteht.

Die pointierte Ausdrucksweiſe.

Noch ein anderes Nachbargebiet des Witzes ſei erwähnt. Es hat mit dem Witze nur die Kürze und Straffheit der ſprachlichen Bezeichnung und die Zugeſpitztheit der Beziehungen zwiſchen den Vorſtellungen gemeinſam. Es iſt das Gebiet der pointierten, zugeſpitzten Ausdrucksweiſe. Beſonders die Beziehung des Gegenſatzes ſpielt dabei eine große Rolle. Von komiſcher Auflöſung kann hier noch weniger als in der witzartigen Vorſtellungsverknüpfung die Rede ſein. Die Erörterung dieſes Gegenſtandes gehört in die Äſthetik der Dichtkunſt. Beſonders bei Gelegenheit des Epigramms wird hier davon zu reden ſein. Der Inhalt unſerer Witzblätter gehört zum großen Teil dieſem Gebiet der pointierten, nicht aber im ſtrengen Sinn witzigen Ausdrucksweiſe an. Ich greife eine Nummer der Fliegenden Blätter heraus und finde darin auf derſelben Seite folgende Sätze, die hierher gehören. „Der Philiſter ſcheut vor jedem Weg, der keinen Namen hat.“ „Raſchelnde Röcke haben oft mehr vermocht als donnernde Kanonen.“ „Der Künſtler weiß, daß er ein Künſtler iſt; aber der Dilettant weiß nicht, daß er ein Dilettant iſt.“ In dieſen drei

Sätzen herrſcht pointierte Ausdrucksweiſe; doch ſind ſie nicht zu den Witzen zu zählen. Wenn es dagegen auf derſelben Seite heißt: „Die Frau iſt um ſo hingebender, je hergebender der Mann“, ſo liegt in dem Wortſpiel von hingebend und hergebend bereits etwas Witz. Ein ſchlagender Witz dagegen iſt auf der gleichen Seite folgender Satz: „Wenn zwei Dichtern nichts einfällt, ſchreiben ſie gemeinſam ein Stück“.

Witz in Gebärden und Handlungen.

16. Von den Theoretikern des Witzes wird mit Recht hervorgehoben, daß es auch Witze für das Auge, Witze in Gebärden und Handlungen gibt. Ich habe abſichtlich hiervon bisher abgeſehen. Denn der Witz hat nicht nur ſeine häufigſte, ſondern auch ſeine vorbildliche Geſtalt in dem Element der Rede. Aus der ſprachlichen Bezeichnung der Vorſtellungen wächſt das Gebilde des Witzes als eine innerlich notwendige Form des Komiſchen in deutlich und allſeitig entwickelter Gliederung heraus. Der Witz in Gebärde und Handlung entſteht lediglich durch Übertragung der dort gewonnenen Beſtimmungen auf die ſichtbare Erſcheinung.

Ein Witz in Gebärde und Handlung liegt hiernach dort vor, wo die Abſicht beſteht, durch Gebärde und Handlung einen Vorſtellungsinhalt aufzunötigen, der ſich in Nichtigkeit auflöſt und in dieſer Auflöſung eine andere verſteckte Vorſtellung als den eigentlich gemeinten Sinn hervorſpringen läßt. Was dort das ſtraff anliegende Sprachgewand iſt, iſt hier die Äußerung in Gebärde und Handlung. Deſſoir bringt in ſeiner Äſthetik ein ausgezeichnetes Beiſpiel. Zuweilen kann man auf der Spezialitätenbühne ſehen, wie jemand verſucht, ein hinter der Kuliſſe befindliches Pferd auf die Bühne zu ziehen. Es gelingt ihm nicht. So ruft er ſich einen zweiten zu Hilfe, einen dritten, bis ſchließlich ſechs Mann vorgeſpannt ſind, die pruſtend und ſchwitzend an einem gewaltigen Taue ziehen. Hinter der Szene hört man das Wiehern des Roſſes und das Donnern ſeiner Hufe. Endlich nachdem der ſechſte, ein Herkules an Geſtalt, ſich vorgeſpannt hat, bewegt ſich das Tau und es erſcheint — ein ganz kleines Holzpferdchen.

Witz und Karikatur.

Selbſtverſtändlich kann der Gebärden- und Handlungswitz auch im Bilde dargeſtellt werden. Aber man darf nicht glauben, daß die Abbildungen, die unſere „Witzblätter“ bringen, überwiegend oder auch nur häufig unter die Kategorie des Witzes fallen. Sie ſind in den allermeiſten Fällen komiſche Darſtellungen, ohne aber darum als Witze gelten zu können. Illuſtrationen zu Witzen ſind darum nicht ſelbſt ſchon Witze. Man könnte einwerfen: in der karikierenden Zeichnung

werde doch die Ähnlichkeit als durch die verzerrende Unähnlichkeit hindurchblitzend hervorgerufen. Das iſt richtig; allein dies genügt noch nicht zum Witze. Dazu würde gehören, daß die Abſicht beſtehe, durch die Karikatur zunächſt die Vorſtellung zu erzeugen, es ſei jemand anderer dargeſtellt, ſodann dieſe Vorſtellung als falſch zergehen zu laſſen und erſt auf dieſem Umweg den Betrachter zu der Gewißheit zu bringen, daß in Wahrheit die von dem Zeichner wirklich gemeinte Perſon in gelungener Weiſe dargeſtellt ſei. Es gibt derartige witzige Karikaturzeichnungen, aber die Karikatur iſt keineswegs notwendig ſchon eine ſolche.[1]) Soll eine Karikaturzeichnung als Witz gelten können, ſo muß ſie den Betrachter zunächſt „foppen“, das heißt: ihn auf falſche Fährte locken und erſt auf dieſem Umweg ihn das richtige Geſicht aus der Verzerrung erkennen laſſen.

Der unfreiwillige Witz.

17. Man ſpricht oft von unfreiwilligen Witzen. Und mit Recht. Es gibt unfreiwillig Komiſches, das ſo ausſieht, als ob ein Witz gemacht worden wäre. Ohne daß der Sprechende es beabſichtigt, gerät ihm zuweilen eine Wortverknüpfung ſo, daß ſie als Witz gelten darf. In dem unfreiwilligen Witz fühlt der Zuhörer den Schein der Abſicht eines Witzes ein. Darum nimmt der Zuhörer den unfreiwilligen Witz mit leiſem Lächeln hin. Auf ſolch zufällige Weiſe können vorzügliche Witze entſtehen. Jedermann hat wohl ſchon hier und da erlebt, daß ihm rein zufällig ein vortrefflicher Witz herausgeplatzt iſt.

Bloßſtellende unfreiwillige Witze.

Verwickelter wird die Sache dann, wenn der unfreiwillige Witz zu der Perſon und Lage deſſen, aus deſſen Munde er kommt, in komiſchem Verhältniſſe ſteht. Dem Tölpel, dem Zerſtreuten, dem ſchüchternen Verliebten kann unfreiwillig ein Witz gelingen, durch den er in ſeiner Beſchaffenheit und Lage komiſch bloßgeſtellt wird. Dann liegt neben der Komik des Witzes noch die weitere Komik vor, daß die Perſon durch ihren eigenen Witz ſich ſelber lächerlich macht. Durch den Witz legt man ſeine Überlegenheit an den Tag. Hier tritt das Umgekehrte ein: durch den Witz, den die Perſon macht, ſtellt ſie ſich in ihrer Lächerlichkeit bloß.

Man denke etwa an die Art des Witzes, die Kuno Fiſcher den „lächerlichen Irrtum“ nennt.[2]) Es gibt beiſpielsweiſe Gelehrte, denen

[1]) Lipps faßt den Unterſchied zwiſchen Karikatur im allgemeinen und „witziger Karikaturzeichnung“ etwas anders (Komik und Humor, S. 182).

[2]) Kuno Fiſcher, Über den Witz, S. 87 ff. Dieſes Schriftchen iſt ſelbſt aus einer dem Witz verwandten Geiſtesart heraus geſchrieben und ſtellt ein kleines einheitliches künſtleriſches Ganzes dar.

in ihrem Vortrag wie in ihren Schriften, ſelbſt wenn ſie die einfachſte Sache ſagen wollen, die Sätze oft ſo geraten, daß ein Unſinn herauskommt. Man fühlt aber aus dem wörtlichen Unſinn den Gedanken heraus, den ſie zum Ausdruck bringen wollen, und dieſer Gedanke kann durchaus richtig, ja ſcharfſinnig ſein und überhaupt alle möglichen Vorzüge haben. So findet ſich nach Kuno Fiſcher in der Schrift eines bekannten Archäologen folgender Satz. Er rühmt die Trinkbarkeit des Nilwaſſers und will ſagen, daß der Durſt darnach eine wahre Leidenſchaft werden könne. Dies bringt er nun ſo zum Ausdruck: „Sein Waſſer kann zu einer wahren Leidenſchaft werden als Getränk.“ Durch dieſen unfreiwilligen Witz fällt zugleich ein komiſches Licht auf den Gelehrten, der vor lauter Gelehrſamkeit für die einfachſten Dinge nicht die Worte richtig zu ſetzen weiß.

Ein anderer Fall.

In eine andere Beleuchtung rückt der unfreiwillige Witz dann, wenn ein Dichter in einer Poſſe, Erzählung, Anekdote, oder was es ſei, einer Perſon einen unfreiwilligen Witz in den Mund legt. In dieſem Falle iſt der Witz, der vom Standpunkt dieſer Perſon unfreiwilliger Art iſt, vom Standpunkt des Dichters ein Witz mit bewußter Zuſpitzung. Ja es kann jemand den Witz, den er ausſprechen will, ſo geſtalten, daß er das Witzwort einer Perſon als unfreiwilliges Witzerzeugnis in den Mund legt; in dem Glauben, daß der Witz dadurch verſchärft, gehoben werde. Dies gilt zum Beiſpiel von dem unter Nummer 7 erwähnten Witzwort, das dem feudalen Korpsſtudenten in den Mund gelegt iſt.

D. Satire und Ironie.

Das Satiriſch-Komiſche überhaupt.

18. Das Satiriſch-Komiſche, ſo hat ſich uns im achtzehnten Kapitel gezeigt, iſt eine berechtigte Art der unfreien Komik. Die komiſche Auflöſung vollzieht ſich hier an Scheinwerten ſittlich gefährlicher, menſchlich unwürdiger, beſchämender Art, und zwar geſchieht dies mit dem Nachdrucke, daß in dem Betrachter ſittliche Affekte negativer Art — Mißbilligung, Verwerfung, Entrüſtung — erregt werden.

Der Witz gibt die nächſte Veranlaſſung, auf das Satiriſche etwas näher einzugehen. Denn in der Natur des Witzes liegt es, wie wir ſahen, zum ſatiriſchen Witz zu werden (S. 505). Der Witz iſt geradezu darauf angelegt, Verachtung, Hohn, Empörung, Erbitterung zu erzeugen. Und ſo bedient ſich denn auch die Satire, wofern ſie in der Form der Dichtung auftritt, vor allem des Witzes.

Witz im Verhältnis zur Satire.

Freilich iſt der Witz nicht etwa die alleinige Waffe der dichteriſchen Satire. Außer dem Witz bedient ſich der Satiriker auch der witzartigen Vorſtellungsverknüpfung und der pointierten Ausdrucksweiſe (zweier Mittel alſo, die dem Witze verwandt ſind). Aber in der Satire können auch objektive komiſche Vorgänge aufgerollt, komiſche Situationen beſchrieben, komiſche Charaktere gezeichnet werden. Dazu tritt dann noch, wie wir ſogleich ſehen werden, die Ironie. Ja auch der Humor kann die Form des Satiriſchen annehmen. Kurz, in der Satire kommt Komik höchſt mannigfaltiger Art vor. Der Witz bildet darunter nur eine beſonders hervorſtechende Geſtalt. Alle verſchiedenen Formen der Komik aber, die von dem Satiriker verwendet werden, haben dies Gemeinſame, daß ſie Affekt und Willen zu ſittlich-negativer Haltung gegenüber der Wirklichkeit aufregen. Es wäre eine Aufgabe für ſich, zu unterſuchen, wie verſchieden in verſchiedenen Satiren und bei verſchiedenen Satirikern dieſe Elemente gemiſcht ſind. Man vergleiche etwa Gullivers Reiſen von Swift mit ſeinem Märchen von der Tonne, Kater Murr oder den Hund Berganza bei Hoffmann mit dem Kapellmeiſter Kreisler, Voltaires Candide mit Daudets Tartarin von Tarascon. Es würden ſich dabei ungeheure Unterſchiede in der Wahl und Verbindung der komiſchen Mittel herausſtellen.

Nachbargebiete des Satiriſch-Komiſchen.

Wir müſſen uns bemühen, den Begriff des Satiriſch-Komiſchen ſcharf zu faſſen. Dies iſt beſonders darum nötig, weil es Nachbargebiete des Satiriſch-Komiſchen gibt, die mit dieſem vermiſcht zu werden pflegen, und die man gleichfalls als Satire zu bezeichnen gewohnt iſt. Es gilt jetzt, auf dieſe Nachbargebiete einen Blick zu werfen.

Die dichteriſche Entrüſtungsſatire.

Die ſittlich verletzenden Scheinwerte des Lebens laſſen ſich auch in der Weiſe dichteriſch behandeln, daß ſie geradezu, das heißt ohne den Umweg des Komiſchen, der Verwerfung preisgegeben werden. Es beſteht gefühlserfüllte, phantaſievolle, erfindungsreiche, kurz dichteriſche Behandlung der Scheinwerte, aber das freie Spiel der Komik fehlt entweder gänzlich, oder es iſt wenigſtens nicht das Herrſchende, nicht das Charaktergebende, ſondern wagt ſich nur ſchüchtern hervor. Die Schwächen, Torheiten, Wahngebilde, Unwürdigkeiten, Laſter werden derart hingeſtellt und aufgedeckt, daß die ſittlichen Affekte der Verwerfung, Brandmarkung und dergleichen ſcharf und nackt hervorgerufen werden. Das mildernde Element des komiſchen Überlegenheitsgefühles und der komiſchen Heiterkeit bleibt ferne. Der Dichter entwirft von den Scheinwerten der Menſchheit einfach und

geradezu ein ſittlich erſchreckendes, empörendes Bild. Man darf in dieſem Falle von dichteriſcher Entrüſtungsſatire ſprechen.

Beiſpiele.

Horaz wendet in ſeinen Satiren keineswegs überall das, was er ablehnt und bekämpft, ins Komiſche, ſondern oft ergibt er ſich einfach dem Ernſt des Warnens und Verwerfens. Juvenal iſt weſentlich Entrüſtungsſatiriker. Die ſechſte Satire insbeſondere iſt von feindſeligſtem Zorn und Hohn gegen die ſchmachvollen erotiſchen Laſter des damaligen Rom erfüllt. Sebaſtian Brant iſt in ſeinem Narrenſchiff in der Hauptſache ein ernſter Satiriker; er iſt von Trauer, Scham, Grimm erfüllt unb ergeht ſich in warnenden, ſtrafenden Anklagen. Weit mehr Komik hat Thomas Murner in ſeine ſatiriſche Behandlung der Narren (wie er ſie in der Narrenbeſchwörung gibt) hineingearbeitet. Schillers Anthologie enthält mehrere Gedichte im Tone der Entrüſtungsſatire (namentlich Rouſſeau und Die ſchlimmen Monarchen). Grillparzers ſatiriſche Gedichte gehören gleichfalls zum Tell hierher (ſo das Gedicht „Daß ihr an Gott nicht glaubt“ und die „Epiſtel“: „Ihr wollt denn wirklich deutſche Poeſie“). Die ſatiriſchen Gedichte des Kladderadatſch ſind meiſtens reine Entrüſtungsſatire.

Die profaiſche Satire.

Man kann nun noch einen Schritt weiter gehen: die dichteriſche Behandlung kann fallen gelaſſen werden. So entſpringt die profaiſche Satire. Die dichteriſche Geſtaltung liegt hier nicht in der Abſicht des Satirikers. Er will die Gebrechen und Laſter einfach dadurch geißeln, daß er ſie mit den Mitteln ſcharfer Beobachtung, feiner Zergliederung, eindringender Charakteriſierung, verſteckter geiſtreicher Andeutung vor die Augen des Leſers ſtellt. Er ſteht ſeiner Aufgabe alſo nicht als Künſtler gegenüber, ſondern als Vertreter der Bildung, der Aufklärung, der Wiſſenſchaft, des Fortſchrittes. Dabei können ſelbſtverſtändlich auch äſthetiſche Elemente einfließen. Witz und Komik überhaupt kann eingeſtreut werden. Solange aber dieſe Elemente nicht die Hauptſache, ſondern nur ein hier und da Eingeſtreutes bilden, wird man von profaiſcher Satire reden dürfen. Ich erinnere an das Lob der Narrheit von Erasmus, an die Träume eines Geiſterſehers von Kant, an Liscows Schrift von den elenden Skribenten, an Lichtenbergs Schriften. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß, ſo ſehr ich auch beide Gebiete, die dichteriſche Entrüſtungsſatire und die profaiſche Satire, von dem Satiriſch-Komiſchen abſondere, damit die Berechtigung dieſer beiden Gebiete nicht im mindeſten angetaſtet iſt.

Zwei Arten der eigentlichen Satire.

19. Die Satire im eigentlichen Sinne iſt ſonach nur dort zu finden, wo negativ-ſittliche Affekte und Willensregungen durch die

künſtleriſch-komiſche Behandlung der menſchlichen Mängel erweckt werden. Dies kann nun wieder, wenigſtens ſoweit die Satire in der Dichtung in Frage kommt, in doppelter Weiſe geſchehen. In der bildenden Kunſt vermag ſich der Gegenſatz der beiden Richtungen nicht klar und entſchieden zu entfalten.

Subjektiv-betonte Satire.

Entweder nämlich tritt der Dichter mit Worten hervor, in denen ſich ſeine Abſicht, anzuklagen, zu entlarven, zu brandmarken, unmittelbar zum Ausdruck bringt. Wir hören den Dichter, wie er ſich in erregtem Affekt an die Leſer oder Zuſchauer wendet, um ſie aufzureizen und aufzurütteln. Handelt es ſich um ein Drama, ſo bedeutet ein ſolches Verfahren ein Herausfallen aus dem objektiven Gang der Handlung. Man fühlt: jetzt wechſelt die dramatiſche Perſon ihre Rolle; jetzt ſpricht der Dichter aus ihr; jetzt bringt ſie die Tendenz des Stückes eindringlich an das Publikum hin zum Ausdruck. Oder es kann auch der Dichter in der Rolle eines Chors oder Chorführers oder einer anderen ſubjektiven Geſtalt ſeine ſittlichen Affekte kundtun. Man denke an die Parabaſen bei Ariſtophanes. Und ähnlich verhält es ſich in Tiecks Geſtiefeltem Kater, in Platens Litteraturdramen. In der Erzählung macht ſich, wie bei Sterne, Jean Paul, Byron, dieſe Art der Satire durch Unterbrechen der Erzählung geltend: der Dichter greift perſönlich durch ſatiriſche Bemerkungen und Ausführungen in den Gang der Erzählung hinein. Ich will dieſe Art der Satire als ſubjektiv-betonte Satire bezeichnen.

Immanente Satire.

Oder es wirkt die objektive, ſachliche Darſtellung an ſich in ſatiriſch erregender Weiſe. Der Dichter tritt nicht in beſonderen, unterbrechenden Worten, nicht ausdrücklich und abſichtsvoll, an den Leſer oder Zuſchauer heran, ſondern die Sache ſelbſt iſt ſo dargeſtellt, daß ſie Zorn, Verachtung, Haß, Entrüſtung erregen muß. Ich will dieſe Art der Satire als immanente Satire bezeichnen. Beide Arten ſind berechtigt; nur greift die erſte Art in größerem Umfange zu außeräſthetiſchen Mitteln. Beſonders das Unterbrechen des dramatiſchen Ganges durch ſatiriſche ſubjektive Ausführungen und Ergüſſe des Dichters iſt gefährlich. Nur zu leicht werden ſie als ärgerliche dramatiſche Störung, wenn nicht gar als wohlfeile Deklamation empfunden. Otto Ernſts Flachsmann als Erzieher, Sudermanns Sturmvogel Sokrates geben beiſpielsweiſe zu derartigen unangenehmen Wahrnehmungen Anlaß. Viel geſchickter iſt die ſatiriſche Tendenz in Ludwig Thomas Moral der alten Frau Lund im erſten Akte in den Mund gelegt. Als ausgezeichnetes Beiſpiel für die immanente Satire kann

Björnſons zweiter Teil Über unſere Kraft gelten. Von dieſem Drama geht eine ſtark aufreizende Kraft aus, ohne daß doch der Dichter in ſubjektiver Rolle zu dem Zuſchauer ſpräche.

Für welchen Fall der Name „Satire“ nicht paſſend iſt.

Noch ein anderer Fall iſt hier zu erwähnen. Die Sache kann ſo liegen, daß durch die komiſche Dichtung keinerlei ſtofflich-ſittliche Affekte erregt werden, daß der Dichter aber doch die Abſicht hatte, gewiſſe menſchliche Mängel tödlich zu treffen. Dieſer Fall iſt dort vorhanden, wo wir dieſer Abſicht des Dichters erſt dann innewerden, wenn wir über die Dichtung uns Rechenſchaft geben und über ſie nachdenken. Verhalten wir uns dagegen rein aufnehmend, unbefangen genießend, ſo fällt uns nichts von einer ſolchen Abſicht des Dichters auf. Es iſt eben hier die tödliche Vernichtung der Scheinwerte völlig in freies komiſches Spiel, in den komiſchen Gang der Sache aufgelöſt. Die Abſicht ſolcher Vernichtung war wohl beim Dichter vorhanden; allein ſie tritt nicht unmittelbar hervor und kommt daher erſt dem nachdenkenden Leſer zum Bewußtſein. In dieſem Fall darf ſtrenggenommen nicht geſagt werden, daß der Dichter eine Satire geſchaffen habe. Es fehlt ja das allerweſentlichſte Merkmal: die Erregung ſtofflich-ſittlicher Affekte. Genau genommen dürfte nur geſagt werden: der Dichter habe ſatiriſche Hintergedanken gehabt. In den Vordergrund der Darſtellung iſt hier eben das Satiriſche nicht gerückt. Mephiſto bei Goethe — man denke etwa an das Geſpräch mit dem Schüler im erſten Teil — richtet ſich überaus oft zerſetzend gegen die verſchiedenſten Wertanſprüche der Menſchen, und Goethe wollte ohne Zweifel auch durch Mephiſtos Mund allerlei entlarvende Wahrheiten an die Zuhörer heranbringen. Allein es wäre irreführend, zu ſagen, daß hier Satiren vorlägen. Dagegen trägt das Einſchiebſel in Fauſt „Titanias und Oberons goldene Hochzeit“ durchaus das Gepräge einer Satire (freilich einer verfehlten). Hier tritt ſchon durch das Abſpringende und Unterbrechende der ſatiriſche Charakter hervor.

Ironie.

20. Die genauere Betrachtung der Satire als einer dichteriſchen Gattung gehört in die Äſthetik der Dichtkunſt. Hier muß nur noch von einem eigenartigen Mittel, deſſen ſich die dichteriſche Satire häufig bedient, die Rede ſein. Ich meine die Ironie.

Verhältnis der Ironie zum Witz.

Die Ironie iſt dem Witz verwandt. Sie iſt gleich dieſem eine Form des Subjektiv-Komiſchen; auch die Ironie will aufdecken und bloßſtellen. Doch halte ich es nicht für ſachentſprechend, die Ironie,

wie Friedrich Viſcher,[1]) Theodor Lipps[2]) und viele andere tun, dem Witz einzuordnen. Der Ironie fehlt das für den Witz weſentlich charakteriſtiſche Hervorſpringen eines verſteckten Vorſtellungsinhaltes. Auch iſt das Subjektiv-Spielende in der Ironie in bedeutend geringerem Maße als im Witz entwickelt. Noch weniger zutreffend erſcheint es mir, in der Ironie, wie dies bei Kuno Fiſcher der Fall iſt,[3]) eine höhere Stufe über den Witz hinaus zu erblicken. Die komiſche Kraft der Ironie iſt ziemlich gering. Auch erfordert die Ausübung der Ironie weit weniger Geiſt als der Witz oder gar der Humor. Nach meiner Überzeugung wird der Ironie in der Regel eine zu große Bedeutung in den Theorien des Komiſchen beigelegt.

Weſen der Ironie: in der Wertbezeichnung liegend.

Das komiſche Umſchlagen, das die Ironie ausmacht, vollzieht ſich innerhalb der Wertbezeichnung, die der Darſtellende einer Sache gibt. Was damit geſagt iſt, erhellt am beſten durch eine Gegenüberſtellung von Ironie und objektiver Komik. Was nämlich in der Ironie umſchlägt, iſt nicht, wie in der objektiven Komik, der objektive Wertanſpruch, den eine Erſcheinung erhebt, ſondern nur die von dem Darſteller irgend einem Gegenſtand verliehene Wertbezeichnung. In der objektiven Komik enthüllt ſich der mit dem Anſpruch auf Glaubwürdigkeit Auftretende als Prahlhans, der mit ſeiner Ehrlichkeit Großtuende als Schwindler. Hier dagegen tritt die Großſprecherei oder die Schwindelei nicht in ihr objektives Gegenteil verkleidet auf. Die Züge der Großſprecherei oder Schwindelſucht werden hier ſachlich-unverhüllt, in ihrer wirklichen Beſchaffenheit, geradezu und offenbar vor den Betrachter hingeſtellt. Nur die Wertung, die dieſen Zügen vom Darſteller gegeben wird, bringt den Schein hervor, als handle es ſich um den Vorzug der Glaubwürdigkeit oder Ehrlichkeit. Die Mängel werden als Vorzüge behandelt, das Tadelnswerte wird als rühmlich verkündet, das Verächtliche wird gelobt und geprieſen. Der komiſche Vorgang beſteht hierbei alſo darin, daß ſich dem Leſer oder Zuhörer zunächſt die anerkennende, lobende Wertung als ernſtgemeint aufdrängt, ſofort aber dieſes Ernſtgemeintſein ſich in leeren Schein auflöſt. Hierdurch erſcheinen die Mängel in ſchärferem Lichte, als wenn ſie geradezu getadelt worden wären.

[1]) Vischer, Äſthetik, § 201 ff.

[2]) Lipps, Komik und Humor, S. 190 f.

[3]) Kuno Fischer, Über den Witz, S. 142 ff. Auch bei Friedrich Vischer bildet die Ironie, wenn er ſie auch als oberſte Stufe des Witzes behandelt, doch tatſächlich den Übergang zum Humor.

Jetzt liegt auch der Unterſchied vom Witz klar vor Augen. Der Witz iſt ein willkürliches Vorſtellungsſpiel, deſſen Sinn zunächſt keine Beziehung zu der Sache, die bloßgeſtellt werden ſoll, zu haben ſcheint, ſondern das dieſe Beziehung erſt durch Herausſpringen des zweiten verſteckten Sinnes erhält. Die Ironie dagegen rückt uns die Sache, die getroffen werden ſoll, ſofort in genauer Beſchreibung vor Augen. Die Dummheit der Mönche etwa oder der Erhabenheitsdünkel der Fürſten wird in einzelnen Zügen und vielleicht ſehr eingehend gekennzeichnet. Die Ironie bindet ſich von vornherein eng an die aufzulöſende Sache, während der Witz mit dem Darbieten eines Vorſtellungsinhaltes anfängt, der die Sache zu treffen völlig ungeeignet ſcheint. Der Witz hat der Sache gegenüber eine Freiheit, von der bei der Ironie keine Rede ſein kann. So iſt denn auch die Komik der Ironie oberflächlicher und unkräftiger. Der Witz iſt in ſeinen Einfällen faſt unbeſchränkt, alle Reiche der Erfahrung und Einbildung kann er in Bewegung ſetzen. Die Komik der Ironie dagegen hat nur den kleinen Spielraum zwiſchen Loben und Tadeln. Ihr einziges Geſchäft beſteht darin, die Mängel als Vorzüge, das Tadelnswerte als löblich erſcheinen zu laſſen. Das geiſtreiche, funkelnde, überraſchende Spiel mit Einfällen iſt ihr unterſagt. Sie wird daher leicht als wohlfeil und einförmig empfunden. Unterſchied der Ironie vom Witz.

Der Witz kann, wie wir ſahen, harmloſer, gemütlicher Art ſein. Die Ironie iſt ſtets ungemütlich, ja feindſelig. Sie will das Tadeln und Verwerfen ſo ſcharf, ſo verwundend, ſo beißend als nur irgend möglich werden laſſen. Eben deswegen wird die Ironie trotz ihres verhältnismäßig geringen äſthetiſchen Wertes ſo gern von der Satire als Waffe gewählt. Jean Paul hat ſich in den Satiren ſeiner Jugend, beſonders in den Grönländiſchen Prozeſſen, mit Vorliebe der Ironie bedient. Er tut ſo, als ob die Dichterlinge, Rezenſenten und ſo weiter in ihrer Dummheit und Geſchmackloſigkeit Recht hätten; mit ſcheinbar anerkennendem Ernſt ſtellt er ihr unſinniges Gebaren hin. In ſeinen ſpäteren unvergleichlich gelungeneren Satiren bedient er ſich dieſes Mittels nicht ſo häufig.

Mit dem Witz hat die Ironie nur dies gemeinſam, daß auch in ihr die Komik durch ein ſubjektives, willkürliches Tun hervorgebracht wird. Die Sache wird unter den Schein einer willkürlichen Wertbezeichnung geſetzt, und dieſe Wertbezeichnung wird ſo gewählt, daß durch den Schein des Lobens und die Vernichtung dieſes Scheins die Verwerfung eine um ſo grellere wird.

Gefahren der Ironie.

Will die Ironie äſthetiſch wirkſam ſein, ſo muß ſie ſich auch davor hüten, unglaubhaft zu werden. Die Gefahr, unglaubhaft zu werden, iſt groß. Denn es iſt doch das Verächtliche, Schlechte, Abgeſchmackte, was in der Ironie als empfehlenswert, als rühmlich geſchildert werden ſoll. Dieſe bejahende Wertung wird daher leicht als allzu durchſichtigerweiſe unwahr empfunden werden. Die Ironie legt, wie Jean Paul ſagt, ein fortgehendes Anſichhalten auf.[1]) Wenn Liscow beiſpielsweiſe die elenden Skribenten ironiſch verherrlicht, ſo macht ſein ironiſches Loben allzuſehr den Eindruck des ſchlechtweg Unechten. Die ſchlechten Seiten müſſen alſo irgendwie derart gewendet, mit Gründen geſtützt, vorteilhaft beleuchtet werden, daß es wenigſtens für den Augenblick und erſten Eindruck als nicht unmöglich erſcheint, daß ihnen Lob geſpendet wird. Es darf ſich nicht, wie Jean Paul ſagt, um einen bloßen Tauſchhandel des Ja gegen das Nein handeln. Darin liegt der Unterſchied der feinen von der plumpen Ironie.[2])

[1]) Jean Paul iſt erſtaunlich reich an treffenden Beobachtungen und geiſtreichen Bemerkungen über das Ironiſche. Für die verſchiedenen Arten und Schattierungen der Ironie hat wohl niemand einen ſo feinen Blick gehabt wie er (Vorſchule der Äſthetik, §§ 37 f.).

[2]) Was in der deutſchen Romantik „Ironie“ heißt, hat einen viel weiteren Sinn und iſt vielmehr eine beſondere Weiſe des Humors. Friedrich Schlegel beiſpielsweiſe ſagt: „Ironie iſt klares Bewußtſein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“ (im 2. Band ſeiner von Minor herausgegebenen proſaiſchen Jugendſchriften [Wien 1882], S. 296). Und Solger läßt in ſeinem Erwin (Berlin 1815; Band 2, S. 277) die Ironie in dem über allem ſchwebenden, alles vernichtenden Blick beſtehen. Zur Ironie gehört nach Solgers Darſtellung einmal die Melancholie über die Trübung und das Zunichtewerden der Idee in der Einzelerſcheinung, zugleich aber die Seligkeit über das Aufblitzen und Gerettetwerden der Idee gerade in ihrem Untergang. Die Ironie ſtellt ſich zur Einzelerſcheinung ſchmerzvoll und ſelig zugleich. Solger hat der Ironie einen ſo tiefen Sinn wie kein anderer romantiſcher Denker gegeben.

Einundzwanzigſtes Kapitel.

Laune und Humor.

A. Laune und Scherz.

1. Der Witz iſt die allerbeſonderſte, zugeſpitzteſte, man könnte ſagen: eigenſinnigſte Geſtaltung im Reiche der Komik. Faſt ſieht der Witz wie eine Seitenabzweigung des Komiſchen aus. Indem wir uns jetzt der Laune und dem Humor zuwenden, halten wir uns wieder auf der geraden, großen Straße des Komiſchen. Laune: Vorſtellungsverknüpfungen zum Zwecke des Spielens.

Die Laune beſteht, wie wir ſahen, in der Erzeugung willkürlicher Vorſtellungsverbindungen weder zum Zwecke des Aufdeckens, noch auch in betrachtender Bewußtſeinshaltung, ſondern rein nur zum Zwecke des Spielens mit dem Gegenſtande. Die Laune iſt der Boden des Scherzes. Das Erzeugnis der Laune iſt der Scherz.

Vorſtellungsverknüpfungen bilden das Element der Laune und des Scherzes. Wenn ich mich lediglich lachend über einen Gegenſtand erhebe, ſo iſt das noch nicht Laune und Scherz. Es fehlen hier die Vorſtellungsverknüpfungen. Die Laune beſteht in reicherer Geiſtesarbeit als in bloßem Lachen. Die Intelligenz muß etwas aus Eigenem leiſten, wenn Scherz entſtehen ſoll. Oft freilich beſteht der Scherz in Handlungen. Den Handlungen aber liegen doch immer Vorſtellungsverknüpfungen zugrunde. Die Handlungen vollführen, was in den Vorſtellungsverknüpfungen vorgeſchrieben iſt.

Die Laune kommt allenthalben in dem Verkehr der Menſchen miteinander vor. Der Scherz bildet ein unentbehrliches Element der Geſelligkeit. Dieſer Scherz des gewöhnlichen Lebens iſt an ſich nicht ſchon äſthetiſcher Art. Es wäre abgeſchmackt, jeden Scherz des gewöhnlichen Lebens als ein künſtleriſches Erzeugnis anzuſehen und jeden, der Scherz zu machen verſteht, als einen Künſtler zu behandeln. Nur ſoviel darf geſagt werden: die Geſtaltung des Scherzes kommt nur dadurch zu voller Entwicklung, daß ſie künſtleriſche Form annimmt. Was in dem ſcherzenden Verhalten liegt, was durch die Scherz im gewöhnlichen Leben.

ſcherzende Bewußtſeinshaltung geleiſtet werden kann: dies kommt erſt dann zu voller Entfaltung, wenn der Scherz ſich in äſthetiſch befriedigender Weiſe ergeht. Hiemit iſt nur das, was vom Komiſchen überhaupt gilt, auf den Scherz übertragen.

Scherz und Witz.

Wenn der Scherz auch begrifflich vom Witz verſchieden iſt, ſo kann ſich der Launige doch in gewiſſem Maße auch des Witzes bedienen. Solange der Witz nur in den Scherz eingeſtreut iſt, liegt immer noch die Form des Scherzes vor. Bilden die Witze dagegen das Beherrſchende, geben ſie der Äußerungsweiſe ihren Charakter, dann haben wir es nicht mehr mit einer launigen, ſondern mit einer witzigen Perſönlichkeit zu tun. Ebenſo können in dem Scherze ſelbſtverſtändlich auch witzartige Vorſtellungsverknüpfungen und pointiert geſetzte Wendungen vorkommen. Um ſich die Verbindung von Scherz mit pointierter Darſtellung vor Augen zu führen, mag man etwa an Donna Diana von Moreto oder an den Spaniſchen Studenten von Longfellow oder an Jordans Luſtſpiel „Durchs Ohr“ denken. Perin bei Moreto iſt ein Meiſter in geiſtreich geſetztem Scherze.

Reflexive Laune.

Gemäß dem Weſen aller ſubjektiven Komik gehört auch zur Laune, die Fähigkeit des Scherzens auch gegen die eigene Perſon zu kehren. Nicht als ob jeder, der über andere zu ſcherzen imſtande iſt, darum auch ſchon ſich ſelbſt zum Gegenſtande ſeines Scherzes zu machen fähig ſein müßte. Es gibt genug Leute, die nicht müde werden, mit anderen ihren Spaß zu treiben, die aber ſich ſelbſt nur mit höchſt ernſthaften Augen zu betrachten vermögen. Nur ſoviel darf behauptet werden, daß die Geiſtesfreiheit, die im Scherze liegt, erſt dann vollauf verwirklicht iſt, wenn ſie zugleich die Kraft hat, die eigene Perſon ſpielend zu behandeln. Ich will die Laune, die ſich zu dieſer Stufe der Geiſtesfreiheit erhoben hat, als reflexive Laune bezeichnen.

Der Name Humor: hier noch nicht anzuwenden.

Manche Äſthetiker geben ſchon der Laune den auszeichnenden Namen Humor.[1]) Und der Sprachgebrauch des gewöhnlichen Lebens gibt ihnen Recht. Ich dagegen will dieſen Namen nicht ſchon hier anwenden. Denn ſonſt würde für die einſchneidend höhere Stufe der ſubjektiven Komik, die dadurch entſteht, daß die Komik die Haltung des Betrachtens annimmt und betrachtend mit Leben, Menſchheit, Welt ſpielt, ein paſſender Name fehlen. Mindeſtens müßte man die Laune als Humor im weiteren Sinne bezeichnen.

[1]) So ſieht VISCHER in der Laune oder im „naiven Humor“ die unterſte Stufe des Humors (Äſthetik, § 216).

Es bedarf kaum der Hervorhebung, daß auch die Laune ſich ebenſoſehr in der Form der derben wie der feinen Komik ergehen kann. Für die Laune der derben Art ſteht der Ausdruck „Spaß“ zur Verfügung. Die Studenten in Auerbachs Keller bei Goethe ſprudeln von Späßen ſaftiger Art über. Aus den unzähligen Beiſpielen, die ſich aus Luſtſpielen und Poſſen aufdrängen, greife ich den Diener Truffaldino aus Goldonis Luſtſpiel „Der Diener zweier Herren“ heraus: Hauptſache in dieſem Stück iſt nicht die objektive Komik, wiewohl ſie reich und überreich vorhanden iſt, ſondern das derbe Spiel, das Truffaldino in tollem Übermut mit den Menſchen und Dingen treibt. Rein aus Übermut tritt er bei zwei Herren zugleich in Dienſt, ſtiftet die unglaublichſten Verwirrungen, kommt in die böſeſten Verlegenheiten, aber er nimmt alles leicht, behandelt alles als Scherz, macht ſich nichts aus Lug und Trug, lügt ſich luſtig und gewandt heraus und ſo fort. Für den Scherz der feinen Art mag uns Calderon ein Beiſpiel liefern. In ſeinem Luſtſpiel „Die Dame Kobold“ iſt beſonders Donna Angela Vertreterin der feinen ſpielenden Laune. Angela ſteht ihren eigenen Liebesgefühlen überlegen gegenüber, wendet ſie hin und her, wirft ſie gleichſam in die Höhe und fängt ſie geſchickt wieder auf. Außerdem gibt ſich die übermütige Laune Angelas in zahlreichen Streichen Ausdruck. Oder es mag an Gottſchalls hübſches Luſtſpiel „Pitt und Fox“ erinnert werden: beſonders Fox ſpielt in feinem, geiſtreichem Scherz mit der Lady, die ihn liebt, und ſteht auch ſich ſelber mit einer zwiſchen Ernſt und Scherz hin- und hergehenden Laune gegenüber.

Laune der derben und feinen Art.

2. Aus dem Bereich der Laune heben ſich einige charakteriſtiſche Geſtaltungen heraus: der harmloſe Scherz, die Neckerei, der Spott, die Spöttelei, das Aufſitzenlaſſen.

Der harmloſe Scherz

Der harmloſe Scherz läßt die Perſon, über die geſcherzt wird, gänzlich unberührt ſtehen. Der harmlos Scherzende will der Perſon, der das Scherzen gilt, kein Wehe, überhaupt kein irgendwie unluſtvolles Gefühl bereiten. Nach ſeiner Abſicht ſoll die Perſon, die den Gegenſtand des Scherzes bildet, über ihn zu lächeln, ihn als ein Nichts, als ein heiteres Spiel zu empfinden in der Lage ſein.

Der harmloſe Scherz.

Die Neckerei.

Anders ſchon iſt die gegenüberſtehende Perſon herangezogen, wenn geneckt wird. Das Necken will ſtets in Verlegenheit bringen. Die beabſichtigte Verlegenheit kann aber verſchiedene Grade haben. Will der Neckende dem Geneckten mit der Verlegenheit nur eine vorübergehende, kaum merkliche Spur von Unannehmlichkeit zufügen,

ſo ſteht die Neckerei dem harmloſen Scherze noch nahe. Das Necken iſt in dieſem Falle gutmütiger Art. Der Geneckte ſoll nicht dauernd, nicht zu ſeinem Ärger, nicht zu ſeiner Beſchämung in der Verlegenheit feſtgehalten werden. Er ſoll — ſo meint es der Neckende — mit Leichtigkeit aus der Verlegenheit herauszukommen, ſie mit Lachen abzuſchütteln imſtande ſein. Das gutmütige Necken darf daher noch zur reinen Komik gerechnet werden. Ein flüchtiger, nur leicht hinſpielender Schatten, der ſofort wieder der Heiterkeit weicht, ſoll über das Bewußtſein des Geneckten gleiten. Nur zu leicht aber geht dieſes gutmütige Necken in ſchadenfrohes, hämiſches, boshaftes Necken über, das ſeine Freude daran hat, den Geneckten zu ärgern, zu kränken, zu demütigen.

Der Spott.

Vergleicht man den neckenden Scherz mit dem Spott, ſo tritt ſeine Eigenart noch ſchärfer hervor. Über wen ich ſpotte, von dem will ich den Eindruck erwecken (ob mit Recht oder Unrecht, bleibt hier außer Frage), daß er in irgendwelcher Hinſicht unterhalb der Erwartungen geblieben iſt, die ich an ihn zu ſtellen mich für berechtigt halte. Nur wenn jemand mir unter ſich hinabgeſtiegen zu ſein ſcheint, nur wenn jemand mit ſeinen Eigenſchaften und Leiſtungen das nicht erfüllt, was er nach meinem Anſpruch erfüllen ſoll, kann er für mich Gegenſtand des Spottes werden. Der Spott hat alſo ein in der Perſon des Verſpotteten nach der Meinung des Spottenden liegendes Mißverhältnis zu ſeiner Grundlage: den von dem Spottenden erhobenen Anſprüchen entſpricht nicht das Sein und Leiſten der verſpotteten Perſon. Dieſes Mißverhältnis macht der Spottende zum Gegenſtand einer ſpielenden Vorſtellungsverknüpfung, die dem in ſolchem Mißverhältnis Stehenden wehe tun, ihn demütigen ſoll. Der Spott gehört ſonach zur Komik der unfreien Art. Naturgemäß bedient er ſich oft und gerne des Witzes.

Der Spott verglichen mit der Neckerei.

Ganz anders beim Necken. Wenn ich jemanden necke, ſo geſchieht dies vielmehr auf Grund deſſen, daß er mir für die Komik des Neckens paſſende Angriffspunkte zu bieten ſcheint. Die Ausſicht, ihn leicht und ſicher in komiſche Verlegenheit ſetzen zu können, beſtimmt mich zum Necken. Je wehr- und hilfloſer einer iſt, um ſo mehr fordert er zum Necken heraus. Das Spotten will an der Perſon des anderen irgend ein Mißverhältnis bloßſtellen. Die Überlegenheit des Spottenden hat etwas Objektives im Auge: eben die Demütigung des anderen. Der Neckende dagegen will vor allem ſeine Überlegenheit über den Geneckten genießen, ohne ihm etwas antun zu wollen.

Der Spott ist sonach ein gewichtvolleres und folgenschwereres Verhalten als das Necken. Im Spott liegt immer das Urteil: so hätte die fragliche Person sich nicht verhalten *sollen*. Das Necken wiegt leichter, es will dem Werte der Person nichts anhaben, will sie nicht verurteilen oder auch nur herabsetzen. Und zugleich ist das Necken subjektiver: es dient vor allem dem Genuß der eigenen Überlegenheit über den Geneckten.

Das Spötteln.

Eine unangenehme Seitengestaltung des Spottens ist das *Spötteln*. Von jenem unterscheidet sich dieses durch seine verhüllende Unaufrichtigkeit. Der Spöttelnde tut so, als ob er nicht spottete, und dennoch läßt er überall den Spott durchblicken. Er nimmt den Schein der Harmlosigkeit, Schlichtheit, Sachlichkeit an, um aus geschütztem Hinterhalte hervor empfindlich zu treffen. Dieser Beigeschmack des Unehrlichen und Feigen gibt dem Spötteln einen häßlichen Charakter. Es versteht sich übrigens von selbst, daß Necken, Spotten, Spötteln nur insoweit hierher gehören, als durch die willkürlich erzeugten Vorstellungsverknüpfungen das, worauf sich das Necken, Spotten, Spötteln erstreckt, in komische Beleuchtung gerückt wird. Ich brauche an diese Voraussetzung nicht jedesmal besonders zu erinnern. Denn das Herbeiführen komischer Auflösungen ist ja der gemeinsame Boden für die gesamte subjektive Komik.

Das Hereinfallenlassen.

Noch sei auf das *Zum-Narren-Haben*, Zum-Besten-Haben, mit gelinderem Ausdruck: auf das *Hereinfallenlassen*, Aufsitzenlassen hingewiesen. Oft kommt es vor, daß jemand eine Unhaltbarkeit, Dummheit, einen Widersinn eine Zeitlang nicht durchschaut, daß ihm aber dann die Augen aufgehen, und daß er nun sich selber in seiner Leichtgläubigkeit, Unüberlegtheit, Torheit komisch vorkommt. Er ruft vielleicht aus: welch ein Tor war ich! Hier liegt ein objektiv-komischer Vorgang vor: die Gutgläubigkeit stellt sich als Verblendung, Torheit und dergleichen dar. Nun kann — und darauf kommt es in unserem Zusammenhange an — dieser objektiv-komische Vorgang auch absichtlich von einer anderen Person an irgend jemandem in überlegen spielender Komik hervorgebracht werden. Nehmen wir an: ich weiß, daß jemand leichtgläubig, erfahrungsarm, langsam von Begriffen ist, sich leicht verblüffen läßt, keine Geistesgegenwart besitzt. Da mache ich mir vielleicht ein Vergnügen daraus, diese Person auf irgend eine Unsinnigkeit hereinfallen zu lassen, ihr einen tüchtigen Bären aufzubinden. Je haarsträubender der Unsinn ist, der mit ernstem Anhören und in gutem Glauben hingenommen wird, um so drastischer

iſt die Komik, der die Perſon verfällt, und um ſo größer mein Vergnügen. Uns geht hier nun dieſer herbeigeführte komiſche Vorgang als ſolcher nichts an, ſondern nur das Vorſtellungsſpiel, das aufgewendet wird, um eine ſolche komiſche Gutgläubigkeit zu erzeugen. In dieſem Vorſtellungsſpiel beſteht das, was man das Hereinfallenlaſſen oder in ſtärkeren Fällen das Zum-Narren-Haben nennt.

Beiſpiele. In der geſelligen Unterhaltung laufen zahlloſe witzartige Geſchichtchen, witzartige Fragen und Aufgaben um (man pflegt ſie ungenauerweiſe einfach als Witze zu bezeichnen), die darauf berechnet ſind, daß ſie trotz ihrer Unſinnigkeit geglaubt werden. A ſagt beiſpielsweiſe: er möchte wiſſen, wie B über folgenden Rechtsfall urteile: Zwei Gärten ſtoßen aneinander; ein Birnbaum reicht mit ſeinen Äſten über den Zaun hinüber in den Garten des Nachbars; wem gehören die in den Garten des Nachbars gefallenen Birnen? B antwortet: zweifellos dem Nachbar. A fährt fort: nun iſt aber auch ein Hahn in den Garten des Nachbars geflogen. Wem gehören die dort gelegten Eier? Hört B mit ernſthafter Miene bis zu Ende zu, überlegt, gibt eine ernſthafte Entſcheidung, ſo iſt er „hereingefallen“ und wird ausgelacht. Hier hat A auf die Unaufmerkſamkeit, auf das Überhören des entſcheidenden Wortes gerechnet. Draſtiſcher iſt die beabſichtigte Komik im folgenden Fall. A läßt in eine Beſchreibung von Ausgrabungen in Italien einfließen, daß dort kürzlich eine Vaſe mit der Jahreszahl 56 vor Chriſti Geburt gefunden worden ſei. Hier rechnet A auf den Mangel an einfachſter Überlegung bei B.

Das ſchalkhafte Scherzen. Der Scherz kann aus ſehr verſchiedener Gemütsverfaſſung entſpringen. Es gibt nicht nur übermütige, ſondern auch melancholiſche Scherze. Die Scherze können harmloſer, aber auch boshafter Art ſein. Als beſonders charakteriſtiſch hebt ſich das ſchalkhafte Scherzen hervor. Wir befinden uns auf dem Boden des harmloſen Scherzes. Und da beſteht nun die Schalkhaftigkeit darin, daß das Gemüt die zum Scherzen aufgelegte Stimmung nur durchblicken läßt, ſie nicht offen und geradezu an den Tag legt. Das offen zutage Liegende iſt vielmehr eine ernſte Stimmung. Aber durch dieſe Oberfläche ſcheint leiſe die Luſt am Scherzen hindurch, halb ſich enthüllend, halb ſich verſteckend. Das Schalkhafte beſteht alſo nicht, wie dies bei den bisher betrachteten Typen des Scherzens der Fall war, in einer beſonderen Beſchaffenheit der Abſicht, die das Scherzen verfolgt, ſondern es bezieht ſich auf das Verhältnis der Stimmung des Scherzens zu der Gemütsverfaſſung. Hat ſich die ſcherzende Stimmung des

ganzen Gemüts bemächtigt, dann liegt nichts von Schalkhaftigkeit vor. Blickt ſie dagegen nur andeutend, wie aus einem Verſteck, hervor, ſo daß im Vordergrunde ein ernſtes Verhalten ſteht, ſo iſt dies der Typus des Schalkhaften. Hat dieſe hindurchſcheinende Luſt am Scherzen etwas von Übermut an ſich, ſo kann man die Schalkhaftigkeit als Schelmerei bezeichnen. Es liegt in der Natur der Sache, daß das Schalkhafte beſonders zur feinen Komik ſtimmt.

B. Grundlagen des Humors.

Aufſtieg zum Humor.

3. Wir ſteigen jetzt zu der Stufe des Humors empor. Der Humor iſt die reichſte, tiefſte, verwickelteſte Geſtaltung der ſubjektiven Komik und der Komik überhaupt. Durch den Humor erhebt ſich das Komiſche zu einem dem Tragiſchen an gehaltvoller Menſchlichkeit ebenbürtigen Typus. Trotz ſeiner verwickelten Natur wird es uns indeſſen verhältnismäßig leicht fallen, in das Weſen des Humors einzudringen, da die Löſung dieſer Aufgabe durch die vorausgegangene Unterſuchung über die ſubjektive Komik derart vorbereitet iſt, daß wir in der eingeſchlagenen und feſtgehaltenen Richtung nur weiterzugehen brauchen.

Der Humor: keine Geſtaltung über das Komiſche hinaus.

Oft wird der Humor außerhalb des Komiſchen geſtellt und als ein beſonderes Gebiet über dem Komiſchen behandelt. Zeiſing ſieht in dem Humor eine innige Miſchung des Komiſchen und Tragiſchen. Hartmann nimmt noch das Rührende hinzu: Komiſches, Rührendes, Tragiſches ergeben in ihren möglichen Verbindungen die verſchiedenen Geſtaltungen des Humors. Auch Lipps, wiewohl auf völlig anderem Boden ſtehend, rückt den Humor über das Komiſche hinaus.[1])

Hierauf iſt vor allem zweierlei zu erwidern. Nach der hier dargelegten Auffaſſung hat ſchon das Subjektiv-Komiſche in ſeiner Allgemeinheit einen derartigen Reichtum und eine derartige Tiefe erhalten, daß es die Anlage zum Humor in ſich trägt und dieſer nur als höchſte Entwicklungsſtufe innerhalb des Subjektiv-Komiſchen erſcheint. Und ferner werden wir ſehen: der Humor kommt rein von ſich aus zu einer Weltſtellung, die ihn dem Tragiſchen ebenbürtig macht. Er braucht nicht erſt etwas von der Tragik zu entlehnen, um zu einer dem Tragiſchen ebenbürtigen Tiefe der Weltauffaſſung zu gelangen. Auch würde dem Humor (und das gilt beſonders gegen Zeiſing) Zwang

[1]) Zeising, Äſthetiſche Forſchungen, S. 441 ff. Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 391 ff. Lipps, Komik und Humor, S. 234 ff.

angetan, wenn er in ſeinem ganzen Umfange als von Tragik durchſetzt angeſehen würde.

Der Humor: als betrachtende Haltung gegenüber der Welt.

Die ſubjektive Komik drängt mit innerer Notwendigkeit auf den Humor hin. Gegeben iſt der Boden des geiſtesfreien Subjekts, das in willkürlichen Vorſtellungsverknüpfungen komiſche Selbſtauflöſungen erzeugt. Von dieſem Boden aus wäre es ſicherlich die nicht nur gehaltvollſte, ſondern auch kühnſte und freieſte Leiſtung, wenn es dem geiſtesfreien Subjekt gelänge, indem es mit ſeinen willkürlichen Vorſtellungen komiſche Zuſammenhänge hervorbringt, zugleich in Leben, Menſchheit und Welt erkennend einzudringen. Der echte Witz ſtreift und trifft in unzuſammenhängender Weiſe die Wirklichkeit, deckt hier und da, an einzelnen Punkten der Welt, wirklich vorhandene Gebrechen, Torheiten und dergleichen auf. Was dagegen jetzt ins Auge gefaßt iſt, das iſt ein verhältnismäßig ausgebreitetes und zuſammenhängendes Eingehen auf die verſchiedenen Gebiete des Lebens und der Welt, ein Herausheben der Züge, vielleicht gar der Grundzüge des Weltbildes. Natürlich kann dies nicht im entfernteſten im Sinne eines wiſſenſchaftlichen oder auch nur annähernd wiſſenſchaftlichen Charakter tragenden Erkennens gemeint ſein; ſondern das geiſtesfreie Subjekt könnte mit ſeinen die Welt komiſch beleuchtenden Vorſtellungen nur eine intuitive, perſönliche, gefühls- und phantaſiemäßige Art des Erkennens vereinigen. Am paſſendſten wird es ſein, für dieſes Erkennen den Namen des Betrachtens der Welt zu wählen. In dieſem Wort tritt nicht nur das Perſönliche, Intuitive dieſer Art von Erkennen hervor, ſondern es iſt damit auch, in Übereinſtimmung mit der dritten äſthetiſchen Grundnorm, der willenloſe, ſchwebende, beſchauliche Charakter betont.

Syntheſe von ſpielender Willkür und tief eindringender Betrachtung.

Hiernach darf man ſagen: die höchſte Leiſtung der ſubjektiven Komik würde darin beſtehen, die Willkür der komiſchen Vorſtellungsverbindungen mit tiefen Blicken in die Zuſammenhänge der Wirklichkeit zu vereinigen, in die ſpielenden komiſchen Beleuchtungen zugleich gehaltvolle Weltbetrachtung einfließen zu laſſen. Der Humor iſt es nun eben, der dieſe Leiſtung ins Werk ſetzt. So bringt der Humor in ſeiner Natur die härteſten Gegenſätze zur Einheit: er bewegt ſich in den wunderlichſten Sprüngen, in zickzackartigen Bahnen, er rückt das Entlegenſte zuſammen, er überraſcht durch befremdliche Einfälle, er faßt die Dinge von hinten oder bei einem Zipfel an, und dennoch dringt er mit ſcharfem Blicke in die Dinge und Verhältniſſe der Wirklichkeit ein, enthüllt uns tiefe und verborgene Zuſammenhänge des

Lebens, macht uns hellſehend für die Geheimniſſe und Abgründe der Welt. Der Humor hat ſein Ergötzen am Spiel, ſeine unbefangene Freude an komiſchen Überraſchungen, er ſchwelgt in komiſchen Ungeheuerlichkeiten, er gebärdet ſich närriſch und grimaſſenhaft, und dennoch hat er zugleich erkennendes Intereſſe, betrachtet die Welt mit den Augen eines erfahrungsgeſättigten, vom Leben gereiften Weiſen, dringt philoſophiſch bis zu den letzten Fragen und Rätſeln vor.[1])

Drei Fälle.

Dabei iſt folgendes zu beachten. Der Dichter muß ſich nicht notwendig von ſich aus in humoriſtiſchen Betrachtungen ergehen; ſondern es iſt ebenſowohl möglich, daß der Dichter lediglich ſeinen Perſonen humoriſtiſche Betrachtungen in den Mund legt. Und ſelbſtverſtändlich kann auch beides zugleich ſtattfinden. So ſind alſo drei Fälle möglich. Entweder ergeht ſich der Dichter allein in humoriſtiſchen Betrachtungen; die Perſonen der Dichtung ſind unhumoriſtiſch. So iſt es in Byrons Don Juan: der Held der Dichtung iſt ohne Humor; nur der Dichter wirft humoriſtiſche Lichter auf ſein Tun und Geſchick. Oder der Dichter gibt von ſich aus keine humoriſtiſchen Betrachtungen; nur gewiſſe von ihm dargeſtellte Perſonen ergehen ſich in ſolchen. Dies gilt von der Kreislerdichtung Hoffmanns: Kapellmeiſter Kreisler iſt Humoriſt; der Dichter dagegen iſt objektiver Erzähler. Oder aber der Dichter wie ſeine Perſonen bewegen ſich in humoriſtiſchen Vorſtellungswelten. Jean Paul iſt allenthalben dafür ein Beleg.

Eine Benennungsfrage.

Ich werde im folgenden, wenn ich allgemein ſpreche, der Einfachheit halber von dem humoriſtiſchen Dichter oder Künſtler reden. Eigentlich müßte ich den Ausdruck „gegenſtändliche humoriſtiſche Perſon“ gebrauchen. Mit dieſer Bezeichnung würde ebenſoſehr der humoriſtiſche Dichter wie die in einer Dichtung vorkommende humoriſtiſche Perſon getroffen. Man muß daher, wenn ich vom humoriſtiſchen Dichter als allgemeinem Erzeuger des Humors ſpreche, immer zugleich auch die in der Dichtung etwa vorkommenden humoriſtiſchen Perſonen mit einbeziehen.

[1]) Hegel iſt im ganzen dem Humor nicht günſtig geſtimmt. Gemäß ſeiner Philoſophie iſt ihm das ſubjektive Spielen mit den Gegenſtänden zuwider. Und ſo gibt er denn auch von dem Humor ein Bild, an dem weſentlich die ſubjektive, ſubſtanzloſe Willkür hervortritt. Aber auch er ſtellt doch als Ideal einen „objektiven Humor“ auf, der aus bloßen Einfällen das „Subſtanzielle“ hervorgehen läßt (Vorleſungen über die Äſthetik, Band 3, S. 226 ff., 237).

Latente humoriſtiſche Betrachtung.

Und noch etwas iſt zu beachten. Es ſind nicht immer ausdrückliche Betrachtungen vonnöten, um den Eindruck des Humors zu erzeugen. Es kann jemand — ſei es der Dichter, ſei es eine Perſon in der Dichtung — der Hauptſache nach Erzähler und Schilderer ſein, und doch kann er ſich in humoriſtiſcher Lebensbetrachtung bewegen. Die humoriſtiſche Lebensbetrachtung iſt dann unausgeſprochen vorhanden, man lieſt ſie zwiſchen den Zeilen, man fühlt ſie als Unterſtrömung heraus. Man könnte hier von latenter humoriſtiſcher Betrachtung reden. Dichter wie Dickens, Mörike, Gottfried Keller haben weit mehr an Humor in ſich, als ſie ſelbſt und die Perſonen in ihren Dichtungen in ausdrücklich angeſtellten Betrachtungen äußern.

Kritiſche Bemerkungen.

Dieſer dem Humor innewohnende Erkenntniszug pflegt in der Äſthetik des Humors gänzlich überſehen zu werden. Beſonders die ältere deutſche Äſthetik ſchwelgt wahrhaft in metaphyſiſchen Tiefen (ich erinnere an Solger, Viſcher, Zeiſing; aber auch von Hartmann gilt das gleiche), wenn ſie zum Humor übergeht; dabei aber wird das Einfachſte und Nächſtliegende überſehen. Mir erſcheint die Bewußtſeinshaltung des Weltbetrachtens der entſcheidende Zug zu ſein: ſobald ſich in der Entwicklung der ſubjektiven Komik dieſer Zug nachdrücklich einfindet, iſt die Wendung zum Humor gegeben. Alles weitere ergibt ſich zwanglos von hier aus. Die Äſthetik pflegt im Humor vor allem das Überquellen von Gefühl, die Gefühlsunendlichkeit und ferner die Schmerzempfänglichkeit, den melancholiſchen Grundzug hervorzuheben. Und es geſchieht dies mit vollem Recht. Allein man kann dieſe Seiten am Humor vollauf anerkennen (und auch in meiner Darſtellung wird dies im weiteren geſchehen) und dabei doch den weltbetrachtenden Zug als Grundhaltung des Humors feſthalten. Wir werden ſehen: ſo ſehr auch der Humor in Gefühlsergüſſen ſchwelgen, ſich an Gefühlstiefe nicht genugtun können mag, ſo innig das Wehe der Welt, das Grauen des Lebens in ihm erzittern mag: ſo iſt darin doch in entſcheidender Weiſe der Trieb vorhanden, in die Welt erkennend einzudringen, etwas von dem Sinn des Weltgetriebes zu enthüllen, an dem Lebensrätſel wenigſtens einigermaßen den Schleier zu lüften. Es beſteht keineswegs die Gefahr, daß mit Anerkennung des Erkenntniszuges im Humor dieſem ein intellektualiſtiſches Gepräge gegeben werde. Vielmehr tritt die Gefühlsſeite des Humors allererſt in die richtige Beleuchtung, wenn die betrachtende Haltung des Humors als Grundlage vorausgegangen iſt.

4. Der in dem Humor waltende Erkenntnistrieb richtet ſich zunächſt auf die Scheinwerte des Lebens. Einen anderen Weg kann es für den Humor nicht geben. Nur durch das Mittel komiſcher Selbſtauflöſungen kann der Humor dem Leben, der Wirklichkeit beikommen. Wollte er in ſeinen Betrachtungen den kürzeſten Weg gehen, die Fragen des Lebens geradezu in Angriff nehmen, dann würde er ja aus dem Bereich der Komik herausfallen und aufhören, Humor zu ſein. Humoriſtiſche Betrachtung der Scheinwerte des Lebens.

Die Scheinwerte des Lebens alſo ſind es, an denen der Humor ſeine betrachtende Tätigkeit übt. Für die Scheinwerte hält er die Augen offen. Er ſieht die verſchiedenen Gebiete der Welt daraufhin an, wo der Größe Kleinheit anhaftet, das Geſunde von Krankheit untergraben wird, das Heldentum ſeine faule Stelle hat, Kultur und Fortſchritt nur auf Firnis beruht, die Tugend nur geſchickt drapierte Schwäche iſt, der Höhenflug des Geiſtes in Selbſttäuſchung zerrinnt, das Geiſtige überhaupt ſich in verfeinerten oder verkleideten Sinnenreiz auflöſt. Der Humor hat ſeine Freude daran, dieſe Widerſprüche des Lebens, dieſe Gebrochenheit des Seins, dieſe Knickung der Werte mit geiſtreichen Einfällen zu umſpielen, überraſchende Wagniſſe des Vergleichens und Entgegenſetzens an ſie zu knüpfen, ſie mit Witz und Scherz zu beleuchten. Alle Mittel der Komik zieht er zu dieſem Zweck in ſeinen Dienſt. Auch Objektiv-Komiſches kann er heranziehen. Das heißt: er kann etwa eine komiſche Situation ſchildern, einen auf das Komiſche angelegten Charakter vorführen, allerhand komiſche Geſchichtchen einſtreuen. Sobald nur dies alles dem Zweck ſpielender Gedankenverknüpfung und weiterhin dem Zweck der Betrachtung des Lebens dient, iſt es dem Humor einverleibt. Von noch viel weiterem Umfang iſt das Objektiv-Komiſche, wie wir geſehen haben, im latenten Humor.

Vor allem aber iſt darauf zu achten, daß der Unterſchied der derben und feinen Komik ſich auch in den Humor hineinerſtreckt. Man erinnere ſich etwa an Heines Harzreiſe, und man wird ſich ſofort ſagen, daß der Dichter hier ſeinen Humor bald derbe, bald zarte Mittel gebrauchen läßt. Wo Frenſſen Humor zeigt, dort iſt dieſer von der leiſen, feinen Art: in nur obenhin die Geſtalten zart berührender Weiſe läßt er hier und da humoriſtiſche Lichter über ſie hinſpielen. Denkt man an Byron, ſo kann einem etwa die Dichtung „Beppo“ als Beiſpiel für ſchlechtweg derben Humor vor Augen ſtehen: der Humor äußert ſich hier durchaus in der Weiſe ſaloppen Herabziehens, kecken Entkleidens. Es gibt eben einen Humor doppelter Art: er Humor der derben und der feinen Art.

kann Aufgeblähtheiten zyniſch zerplatzen laſſen, aber ebenſofehr liebevoll und zärtlich über die Schwächen und Sonderbarkeiten tüchtiger Menſchen lächeln; er kann die menſchlichen Verzerrungen ſo darſtellen, daß ſie in Verrücktheit münden; aber ebenſofehr kann er die groß und ſicher und ſtolz Dahinſchreitenden leiſe an die kleinen Irrungen und Wirrungen ihres Lebens mahnen. Wo der Humor ſich kühn, wild, phantaſtiſch gebärdet, dort greift er zu grellen Kontraſten, dort übt er das Ad-abſurdum-Führen in rückſichtsloſer Weiſe aus, ja er ſchreckt nicht davor zurück, tief in das Grobtieriſche und Wüſtſinnliche, in den Unflat und Unrat des Lebens hinabzuſteigen. In anderen Fällen gleicht er einem ſpielenden Hauch, der zärtlich und hold die Dinge umflüſtert. Man mag etwa, um zu wiſſen, was ich meine, an Mörikes Lied vom Winde (Sauſewind, Brauſewind! Dort und hier! Deine Heimat ſage mir!) oder an Heyſes Gedicht „Wiegenlieder“ (So ſchaukelt die alte Weltenamme, die Zeit, Den Menſchen, ihr großes Kind, Auf und ab) denken.

Inniger Zuſammenhang des Humors mit der Weltanſchauung.

5. Tragik und Humor ſtehen mehr als alle anderen äſthetiſchen Geſtaltungen mit Lebens- und Weltanſchauung in Zuſammenhang. Das Tragiſche, ſo ſahen wir, kann nur von einer Weltanſchauung aus gewürdigt werden, die imſtande iſt, den furchtbaren Mächten des Daſeins Verſtändnis entgegenzubringen. Und auch die Würdigung der erhebenden Seiten des Tragiſchen ſetzt eine Weltanſchauung voraus, die für das Wertvolle im menſchlichen Geſchehen in hohem Grade empfänglich iſt. Man darf ſagen, daß der Humor noch inniger mit Lebens- und Weltanſchauung verwachſen iſt. Denn der Humor hat eine betrachtende Haltung, wogegen das Tragiſche in Geſtaltung von Handlungen, Schickſalen und Charakteren beſteht. Der Humor iſt der einzige äſthetiſche Typus, der ſeiner Natur nach eine Richtung auf Erkennen und Betrachten in ſich ſchließt.

Begründung.

Der Humor geht auf die Scheinwerte des Lebens ein, zieht die Zwieſpälte, Brechungen, Widerſprüche der Welt ans Licht, um mit ihnen geiſtreich und überraſchend zu ſpielen. In ſolchem Tun muß ſich Lebens- und Weltanſchauung ausprägen. Mag der Dichter wollen oder nicht: in der Art, wie er die Scheinwerte und Widerſprüche der Welt humoriſtiſch behandelt, ſpricht ſich von ſelbſt ſeine Grundſtellung zu Leben und Welt, zu Menſchheit und Gott, zu Ideal und Wirklichkeit aus. Selbſtverſtändlich in verſchiedenem Grade, in verſchiedenem Umfange, in verſchiedener Tiefe. Nicht jeder Humoriſt gleicht hierin Jean Paul. Solche Geſtalten wie Ottomar, Viktor, Leibgeber-Schoppe,

Siebenkäs, Roquairol, Giannozzo, Vult ſtehen an Tiefe und Weite der Weltanſchauung, an Fülle und Kraft der Gedankenwelt faſt unerreicht da. Und ſo fordert Jean Paul auch in ſeiner Vorſchule der Äſthetik von dem Humor an erſter Stelle „Totalität", das heißt Beleuchtung unter dem Geſichtspunkt der Menſchheit, der Welt, des Allgemeinen.[1]) Aber auch wenn man an beſcheidenere Humoriſten denkt, wie etwa an Dickens oder Daudet, Juſtinus Kerner oder Wilhelm Raabe: überall ſpricht doch aus ihren humoriſtiſchen Darbietungen ihre Stellung zu Leben und Welt. Auch wo irgend eine ſtaubige Ecke des Daſeins humoriſtiſch behandelt wird, fließt doch von der Lebensanſchauung des Dichters fühlbar etwas ein. Alphonſe Daudet behandelt in Le Petit Chose die Kindheits- und Jugendgeſchichte des kleinen Daniel mit zärtlichem, gemütvollem Humor. Es ſind lauter kleine ſonderbare Winkel des Lebens, durch die uns der Dichter führt. Und dennoch ſpricht deutlich eine ganz beſtimmte Lebensſtimmung aus der Dichtung zu uns: ſein Glaube an zarte, aufopfernde Liebe, ſein Mitempfinden mit Armut und Not, ſeine Sehnſucht nach dem Sonnenſchein des Glücks, nach den Heimlichkeiten und Zauberwelten der Phantaſie.

Der Wert der Weltanſchauung: weſentlich mitbeſtimmend für den Wert des Humors.

So hängt alſo der Wert des Humors, freilich nicht allein, aber doch zu einem weſentlichen Teil von der ihn durchwaltenden Lebensanſchauung ab. Je tiefer, reicher, bedeutungsvoller, harmoniſcher, befriedigender die Lebensanſchauung iſt, deſto höher ſteht der Humor. Und dies iſt nicht etwa ein Meſſen des Humors mit einem außeräſthetiſchen Maßſtabe. Denn zum äſthetiſchen Weſen des Humors gehört der Zuſammenhang mit der Lebens- und Weltanſchauung. Man bleibt alſo innerhalb des Äſthetiſchen, wenn man den Wert des Humors an der in ihm zum Ausdruck kommenden Lebens- und Weltanſchauung mißt.[2])

Übergang zum Gefühlscharakter des Humors.

Ich brauche kaum daran zu erinnern, daß ich unter Lebens- und Weltanſchauung nicht etwa wiſſenſchaftliche Philoſophie verſtehe. Vielmehr vollzieht ſich die hier in Betracht kommende Lebens- und Weltanſchauung weſentlich in der Form von Gefühl und Erleben, von Glauben und Ahnen, von Bedürfen und Fordern. Aber mit dieſer Bemerkung kann der Gefühlscharakter des Humors nicht erledigt ſein. Nachdem ich den Humor ſo eng mit Erkenntnistrieb, Lebensbetrachtung

[1]) Jean Paul, Vorſchule der Äſthetik, § 32.

[2]) Theodor Mundt hat in ſeiner Äſthetik (Berlin 1845) gute Worte über den Zuſammenhang des Humors mit der Weltanſchauung. Er nennt den Humor eine burleske Philoſophie (S. 134 ff.).

und Weltanſchauung in Zuſammenhang gebracht habe, iſt es dringend nötig, damit der Humor nicht als ins Intellektuelle hinübergeſpielt erſcheine, die Gefühlsweite und Gefühlstiefe des humoriſtiſchen Subjekts zur Geltung zu bringen.

Vorherrſchen der Lebens- und Weltgefühle im Humor.

6. Überall, wo auf äſthetiſchem Gebiete Lebens- und Weltbetrachtung, Sinnen und Denken über Menſchheit vorkommt, würden äſthetiſch minderwertige Gebilde entſpringen, wenn nicht im Vordergrunde des Bewußtſeins gefühlsſtarkes Erleben der jedesmaligen menſchlichen Inhalte ſtünde. Ich berufe mich dabei auf die im erſten Band (S. 156 ff.) gegebenen Erörterungen über die Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Verhalten. Natürlich läßt ſich das dort über das Verhalten des äſthetiſchen Betrachters Geſagte nur mutatis mutandis auf das humoriſtiſche Subjekt anwenden. Soviel aber ſteht zweifellos feſt, daß das humoriſtiſche Subjekt nur dann imſtande iſt, äſthetiſch eindrucksvoll zu wirken, wenn das Sinnen und Denken über Leben, Menſchheit und Welt in der Form weiten, tiefen, reichen und intimen Welterlebens vor ſich geht. Freilich iſt für den Humor die Haltung des Betrachtens das Entſcheidende; aber der Eindruck würde froſtig und didaktiſch bleiben, wenn die humoriſtiſche Perſon nicht aus der Fülle ihres Fühlens und Erlebens heraus ihre Weltbetrachtungen ſchöpfte. Das Herrſchende, Überwiegende, im Vordergrund Stehende müſſen im humoriſtiſchen Subjekt die Lebens- und Weltgefühle ſein; ſonſt würde uns ein äſthetiſch mageres und unbefriedigendes Gebilde gegenübertreten.

Je mehr die Lebens- und Weltbetrachtungen des humoriſtiſchen Subjektes in Erregung, Erlebnis, Affekt und Ergriffenheit wurzeln, um ſo äſthetiſch wirkungsvoller wird der Humor. Soll aber das Betrachten von Leben und Welt aus dem Gefühlsgrunde des Subjekts herfließen, ſo muß das Subjekt ſeinen Gefühlen Weite, Tiefe, Reichtum, intime Eigenart zu geben imſtande ſein.

Nähere Beſchreibung der Gefühle des humoriſtiſchen Subjektes.

Nur weite, umſpannende, auf große Gebiete und umfaſſende Allgemeinheiten gerichtete Gefühle vermögen der weltbetrachtenden Haltung des Humors lebensvollen Halt und Hintergrund zu geben. Ein enges Fühlen entſpricht der weltbetrachtenden Aufgabe des Humors nicht. Und zur Weite muß ſich Tiefe geſellen. Soll die Weltbetrachtung des Humoriſten nicht aus dem trockenen Verſtande ſtammen, ſondern in dem Fühlen und Erleben ihr Entſprechendes haben, ſo muß der Humoriſt ſich ſo tief als möglich in die Zuſtände und Vorgänge der Welt hineinleben. Er muß ſich in dem gefühls-

mäßigen Ausſchöpfen der jeweiligen Erſcheinungen nicht leicht genug tun können. Er muß das Bedürfnis haben, immer inniger und ergründender in ſie einzudringen. Und ferner muß das humoriſtiſche Subjekt imſtande ſein, ſein Miterleben im höchſten Grade wandlungsfähig zu geſtalten, ſich in den ganzen Reichtum der Beſonderheiten des Daſeins einzuleben. Denn dem Humoriſten bleibt ja nichts Menſchliches und Wirkliches fremd. Auf allen Gebieten und Stufen des Daſeins erſpäht er die Mängel und Widerſprüche; und dieſes Erſpähen muß eben zugleich ein inneres Erleben ſein. Und endlich geht das Erleben des Humoriſten auf das Beſondere und Allerbeſonderſte, auf die intimſte Eigenart der Erſcheinungen. Denn gerade das Kleine, Sonderbare, Seltſame, Krumme, Ärmliche und dergleichen iſt es, woran ſich für den Humoriſten die komiſchen Selbſtauflöſungen heften. Nur wenn der Humoriſt ſich in die Beſonderheiten des Lebens zart und innig einzufühlen vermag, hat ſein Spielen mit ihnen einen gefühlsmäßigen Hintergrund. So muß alſo der Humoriſt, wenn er einen äſthetiſchen Wert bedeuten ſoll, ſein Lebens- und Weltbetrachten durchaus in ungewöhnlicher, überquellender, intimſter Gefühlsbetätigung wurzeln laſſen. Die betrachtende, erkennende Haltung des Bewußtſeins iſt nur ein Ergebnis ſeiner mächtigen Gefühlsentwicklung.

Der Humor als Syntheſe von Betrachtung und Gefühl.

Der Humor war uns als kühne Syntheſe von ſpielender Vorſtellungswillkür und tiefeindringender Betrachtung erſchienen. Jetzt iſt er unter die Beleuchtung einer anderen, nicht minder kühnen Syntheſe getreten. Im Humor vereint ſich das Intereſſe des Betrachtens mit reichſter und ſtärkſter Gefühlsentwicklung. Im Drang und Überſchwang des Fühlens macht ſich dennoch die Freude an beſchaulichem Eindringen in die Fraglichkeiten und Rätſel des Daſeins geltend. Die Äſthetik des Humors hat ſelbſt dort, wo ſie in den Humor Weltanſchauung legt und ihn geradezu metaphyſiſch faßt, auf dieſen ſpringenden Punkt nicht geachtet und immer nur der Gefühlsſeite ihr Augenmerk zugewandt. Am kongenialſten hat nach meiner Überzeugung Friedrich Viſcher die Gefühlsunendlichkeit des Humors charakteriſiert.[1])

Verſchiedene Weltanſchauungen ſind im Humor möglich.

7. Der Humor ſoll nicht auf eine beſtimmte Weltanſchauung eingeſchworen werden. Ebenſo wie die Tragik, bietet auch der Humor

[1]) Auch LAZARUS, deſſen Aufmerkſamkeit beſonders dem Verhältnis von Gedanke und Gefühl im Humor zugewandt iſt, geht doch an jener Syntheſe vorbei („Der Humor als pſychologiſches Phänomen“. Enthalten im erſten Bande der Aufſätze „Das Leben der Seele“ [3. Auflage 1883], S. 292 ff.).

ſehr verſchiedenen Weltanſchauungen Raum zur Entfaltung. Lazarus erklärt in ſeiner ſchönen Abhandlung über den Humor, daß der Humor eine eigene Weltanſchauung, eine eigene Religion iſt. Und er findet die Weltanſchauung des Humors in einem gewiſſen konkreten, auch das Endliche und Sinnliche mit dem Herzen umfaſſenden Idealismus.[1]) Ebenſo hat Zeiſing den Humor auf eine ganz beſtimmte Metaphyſik feſtgelegt: man muß nach ſeiner Darlegung von den Ideen der ſubjektiven und der abſoluten Vollkommenheit eine beſtimmte Anſicht haben, um für den Humor empfänglich zu ſein.[2]) Dem kann ich nicht zuſtimmen. Nur ſoviel iſt richtig, daß die Weltanſchauungen, wenn ſie in den Humor ſollen eingehen können, beſtimmte Bedingungen erfüllt zeigen müſſen. Dies iſt näher ins Auge zu faſſen.

Moralismus und Rationalismus: ungünſtig für den Humor.

Zunächſt leuchtet ein, daß, wie für die Tragik, ſo auch für den Humor gewiſſe Weltanſchauungen ein ungünſtiger Boden ſind. Der Humor iſt ein geiſtesfreies Spielen mit den Inhalten und Werten der Welt. Alle Weltanſchauungen ſonach, die ein bitterernſtes Verhalten zur Welt als ausſchließliche oder doch weit überwiegende Lebenshaltung fordern, ſind für den Humor unergiebig. Wer eine derartig moraliſtiſche Weltanſchauung hat, daß er dem Leben immer nur mit dem Bewußtſein der Pflicht gegenüberſteht, daß er alle ſeine Schritte und ebenſo die aller anderen Menſchen immer nur mit moraliſchem Maßſtabe mißt, iſt jener Willkür und Selbſtherrlichkeit unfähig, die allein den Humor erzeugt. Und wie der ängſtliche, pedantiſche Moralismus, ſo macht auch ein froſtiger Rationalismus den Humor unmöglich. Wer den Dingen und Menſchen gegenüber niemals aus der Haltung des Logiſchen und Exakten, aus der Haltung des Erkennens, Erklärens, Erörterns, Beweiſens herauskommt, wer in der Welt nur ein logiſches Gefüge erblickt und alles als nur zur Befriedigung des Verſtandes geſchaffen anſieht, kann an dem willkürlichen Sichergehen der freien Subjektivität keinen Gefallen finden.

Individualismus: günſtig für den Humor.

Wie auch ſonſt die Weltanſchauung geartet ſein mag: ſie muß, um dem Humor günſtig zu ſein, für das Recht der Individualität, für die Freiheit des Subjektes Verſtändnis haben. Wer in ſeiner Weltanſchauung nicht einen ſtarken individualiſtiſchen Zug hat, wird ſich zu humoriſtiſchem Geſtalten ſchwerlich eignen, ja auch für das Würdigen und Genießen des Humors anderer kaum in hervorragender

[1]) Lazarus, Der Humor als pſychologiſches Phänomen, S. 231, 262, 306 und ſonſt.

[2]) Zeising, Äſthetiſche Forſchungen, S. 445 ff.

Weiſe befähigt ſein. Nur wo die Weltanſchauung dem Freiheitsgefühl des Subjektes weiten Spielraum gibt, der Individualität als ſolcher einen herrlichen Wert zuerkennt, dort iſt ein günſtiger Boden für den Hnmor vorhanden. Eine Lebensanſchauung, die das Individuum nach allen Richtungen unter ſtrenge Normen bringt und immer nur das Allgemeingültige im Individuum anerkennt, ſchneidet dem Humor die treibende Wurzel ab. Die Lebensanſchauung darf in Laune, Willkür, Spiel nicht bloß Nebenſächliches oder gar Verwerfliches ſehen, ſondern muß etwas Großes und Herrliches darin finden, wenn ſie für den Humor eine anregende und zeugende Macht bilden ſoll.[1])

Abwehr eines Mißverſtändniſſes.

Hiermit iſt nun keineswegs geſagt, daß eine Philoſophie, die allem Individualismus zuwiderläuft, notwendig auch den, der ſich zu ihr bekennt, für den Humor ungeeignet machen müſſe, und noch weniger ſoll behauptet ſein, daß umgekehrt mit einer ausgeſprochen individualiſtiſchen Philoſophie ein humoriſtiſcher Schöpfungstrieb verbunden ſein müſſe. Man hat zu bedenken, daß es für unſere Frage ja nicht, wie ich ſchon hervorgehoben habe, auf die wiſſenſchaftliche Philoſophie, ſondern auf die durch und durch perſönliche Lebensanſchauung ankommt, und daß zwiſchen jener und dieſer oft eine gewaltige Kluft liegt. Die Philoſophie Spinozas iſt ſicherlich ein dem Humor völlig ungünſtiger Boden; denn die Individualität iſt bei Spinoza dazu beſtimmt, ſich zu verlieren, ſich preiszugeben, nicht aber ſich in unendlicher Freiheit dem Weltall gegenüberzuſtellen. Daraus folgt aber nicht, daß ein ſtrenger Spinoziſt humorlos ſein müſſe. Denn er kann ja perſönlich, in ſeinem Fühlen, Leben, Treiben, gar viele Seiten haben, die nicht aus der Philoſophie Spinozas folgen, ja mit ihr in Widerſpruch ſtehen. Als Friedrich Viſcher ſeinen erſten Äſthetik-Band ſchrieb, ſtand er ſtreng in der Philoſophie Hegels. Er hätte von dieſer panlogiſtiſchen, das Individuum dem Weltgeiſt opfernden Philoſophie her das tiefe und intime Verſtändnis für den Humor, das er in dieſem Bande zeigt, ſicherlich nicht gewinnen können, wenn nicht ſeine perſönliche Lebensanſchauung, Lebensſtimmung, Lebenshaltung ſeine Fähigkeit, ſo kongenial in den Humor einzudringen, weſentlich erhöht hätte. So iſt auch die Kraft des Humors, die Schiller beim Schaffen von Wallenſteins Lager an den Tag legt, nicht etwa aus dem Boden der Kantiſchen Philoſophie erwachſen,

[1]) Es iſt daher kein Wunder, daß KIRCHMANN dem Humor gegenüber auf dem Standpunkt des trockenen Philiſters ſteht (Äſthetik auf realiſtiſcher Grundlage, Band 2, S. 64 ff.).

ſondern man darf ſagen: trotz der Kantiſchen Art ſeines Philoſophierens ſchwang ſich Schiller zu humoriſtiſcher Geſtaltung auf.

Verſtändnis für die Wider-ſprüche der Welt: günſtig für den Humor.

Noch nach einer anderen Seite hin iſt der Humor von der Weltanſchauung abhängig. Das Daſein des Humors hängt daran, daß uns die Welt als voll von Hohem erſcheint, das ſich in Niedriges auflöſt, als voll von Würdevollem, das nur aufgeblähte Trivialität iſt, als voll von anſpruchsvoll Menſchlichem, das ins Tieriſche umſchlägt, als voll von Unendlichem, hinter dem doch nur kläglich Endliches ſteckt, kurz als voll von innerlich widerſpruchsvollen Werten. Eine Weltanſchauung ſonach, die in ſolchen Widerſprüchen einen nur nebenſächlichen Zug im Weltbild ſieht, die über ſolche Widerſprüche achtlos und achſelzuckend zur Tagesordnung übergeht, wird nicht fruchtbar an Humor ſein. Je tiefer umgekehrt eine Weltanſchauung die Widerſprüche, an denen alles Daſein leidet, faßt, je ſchärferen Blick ſie für die Schranken, Gebrechen, Scheinhaftigkeiten, Verzerrungen beſitzt, für die geheime, unterirdiſche Arbeit der „Negativität“ (um dieſen Ausdruck Hegels hier anzuwenden), für das die Welt durchſetzende dialektiſche Spiel zwiſchen Poſitivem und Negativem: deſto mehr kommt ſie dem Humor entgegen.

Peſſimiſtiſche Vorausſetzung des Humors.

So iſt alſo für den Humor eine Weltanſchauung günſtig, die für die peſſimiſtiſchen Seiten der Welt Verſtändnis und Blick hat. Je flacher der Optimismus iſt, der hinter dem Humor ſteht, deſto weniger greift der Humor in die Tiefe. Nur wo die Weltanſchauung einen ſtarken peſſimiſtiſchen Einſchlag hat, kann ein Humor entſtehen, der, indem er mit der Welt ſpielt, ſie zugleich in ihren Widerſprüchen und Abgründen hellſeheriſch aufwühlt. Und nur ein Humor von dieſer Art erfüllt wahrhaft ſeinen Begriff. Blicken wir auf Shakeſpeares Hamlet, auf Goethes Mephiſto, auf Jean Paul, Byron, auf den Auch-Einer von Viſcher, ſo wird nicht geleugnet werden können, daß hier überall eine Lebensanſchauung zum Ausdruck gelangt, der die Welt nach ihren Schranken, Mängeln, Widerſprüchen, nach ihren harten und furchtbaren Seiten zu ſcharfem Bewußtſein gekommen iſt. Nach Jean Paul gehört zum Humor Lebens- und Weltverachtung.[1]) Und Viſcher ſpricht von dem „unendlichen Schmerzgefühle“ des Humoriſten. Der Humor ſetze „das tiefſte Unglück des Bewußtſeins“ voraus.[2])

Peſſimismus: nicht das Abſchließende im Humor.

Hiermit iſt nicht etwa behauptet, daß der Peſſimismus das letzte Wort im Humor habe. Im Tragiſchen durfte von einer peſſimiſtiſchen

[1]) Jean Paul, Vorſchule der Äſthetik, § 32 f.

[2]) Friedrich Viſcher, Äſthetik, § 208.

Grundſtimmung die Rede ſein. Im Humor dagegen iſt das Entſcheidende das komiſche Sichauflöſenlaſſen der Widerſprüche. Überlegenheitsgefühl, Erleichterung, Heiterkeit iſt die Stimmung, in die der humoriſtiſche Vorgang im betrachtenden Subjekte mündet. Die peſſimiſtiſchen Weltgefühle ſind ſonach im Humor nicht ein Letztes. Wir werden weiterhin ſehen, daß es auch einen peſſimiſtiſchen Humor gibt. Aber auch in ihm beſteht der peſſimiſtiſchen Weltanſchauung gegenüber ein Überlegenheitsgefühl.

C. Verſchiedene Arten des Humors.

Gliederung des Humors.

8. Es iſt jetzt in die Gliederung des Humors einzutreten. Den Unterſchied der derben und feinen Komik habe ich bereits (unter Nummer 4) auf den Humor angewandt. Doch iſt es nötig, auf dieſe Zweiteilung des Humors nochmals unſer Augenmerk zu lenken. Dabei iſt zu bedenken, daß derber und feiner Humor in derſelben Dichtung, in demſelben Teile der Dichtung, in derſelben Rede einer Perſon mannigfaltig miteinander wechſeln können.

Das Rückläufige im feinen Humor.

Vor allem iſt darauf aufmerkſam zu machen, daß die Rückläufigkeit der feinen Komik (S. 421 ff.) auch auf den feinen Humor Anwendung findet. Der feine Humor iſt von dem Grundgefühl erfüllt, daß das, worin der Ruhm und Stolz des Menſchen liegt, ſeine mannigfaltigen Wenn und Aber an ſich habe, daß dem Ehrwürdigen ein trivialiſierender Schalk im Leibe ſitze, daß in den idealen Aufſchwüngen und Flügen des Geiſtes und Herzens viel auf Selbſttäuſchung beruhe, daß das ſich frei und groß und kühn Fühlende nur zu oft auf die dem Menſchen geſetzten Schranken ſtoße und durch widrige Zufälle verunreinigt werde, kurz daß durch die menſchlichen Werterſcheinungen ein lockernder, untergrabender Zug hindurchſpiele. Damit iſt aber, da es ſich hier ja nur um ein In-Frage-Stellen, um Anläufe zur Auflöſung handelt, das weitere Grundgefühl verknüpft, daß umgekehrt nun auch wieder in dem Kleinen und Gewöhnlichen Tüchtiges liege, das Ärmliche oft eine Fülle ſchöner Menſchlichkeit in ſich ſchließe, daß in Enge und Not Herz und Geiſt oft entzückende Blüten treibe, daß in dem Endlichen und Allzuendlichen doch Unendliches zu wirken vermöge. Der feine Humor läßt auf der einen Seite in das Erhabene und Ideale realiſtiſch auflöſende Lichter hineinblitzen, auf der anderen Seite aber läßt er aus dem Niedrigen und Allerendlichſten Strahlen, ja Ströme erhöhenden Glanzes hervorbrechen. Der feine Humor wendet ſich mit zärtlicher Liebe dem abſeits Stehenden und

Verachteten, dem Dürftigen und Verkümmerten, dem Kindlichen und Törichten zu und läßt aus dieſen niedrigen Gebilden edle Schätze des Menſchen hervorblinken. Jedermann fällt hier Jean Paul ein, bei dem das eben Geſagte im höchſten Grade zutrifft. Nicht als ob ſein Humor damit erſchöpft wäre; denn Jean Paul bewegt ſich ebenſoſehr in derbem Humor, in grellen Auflöſungen, in höhnenden Zerſetzungen. Und gerade ſeine erhabenen Humoriſten gehören in der Hauptſache dem grotesken, phantaſtiſchen, zuweilen auch dem burlesken, alſo dem derben Humor an. Aber man vergegenwärtige ſich etwa die Art, wie Jean Paul die Geſtalt des Quintus Fixlein behandelt: auf ſeine wichtigtuenden Einbildungen, auf ſeine Seligkeiten fällt ein halb auflöſendes Lächeln; aber zugleich ſchildert er Fixlein ſo, daß in dieſer dürftigen, beſchränkten, allerkleinſten Welt doch eine Fülle von Liebe, Treue, Unſchuld, kurz echte Menſchlichkeit wohnt. Ebenſo kann an Hippel, an Dickens, an Tillier, an Daudet, an Gottfried Keller erinnert werden.

Zwei getrennte Erſcheinungen: durch Humor verbunden.

Nun aber iſt folgendes zu beachten. Das doppelſeitige Grundgefühl, das ſoeben gekennzeichnet wurde, kann ſeine beiden Seiten auch auf zwei getrennte Erſcheinungen oder Erſcheinungsgruppen, eine erhabene und eine dürftige, eine ungewöhnliche und eine gewöhnliche, verteilen. Und im Hinblick auf dieſen Fall waren auch die Ausdrücke beſonders gewählt, deren ich mich vorhin bedient habe. Und zweifellos iſt der Humor in dieſem Fall von umſpannenderer, kühnerer Art. Die betrachtende Haltung ermöglicht es ihm, auseinander liegende Erſcheinungen, die eine gegen die andere, derart zueinander in Beziehung zu ſetzen, daß ſie in einheitlichen humoriſtiſchen Fluß gebracht werden. Das ſkeptiſch auflöſende Licht, das auf die große Erſcheinung fällt, erhält ſeine Gegenbewegung an dem erhöhenden Schein, der auf das Kleine geworfen wird. In Jean Pauls Heſperus beiſpielsweiſe fällt einerſeits auf die Welt Viktors, auf ſeine aus Übermenſchlichem und Allzumenſchlichem gemiſchte Natur, eine gelinde ſkeptiſche Auflöſung; und andererſeits ſteckt hinter den Wunderlichkeiten und Beſchränktheiten der in der Dichtung vorkommenden einfachen, gewöhnlichen Menſchen ein Reichtum des Echten und Guten. Beides fließt in die Geſamtſtimmung der Dichtung ein: das ſchwebende Auf und Nieder eines halb auflöſenden, halb erhöhenden Humors gehört zu den weſentlichen Seiten ſeiner Geſamtſtimmung.

Im Humor der derben Art herrſcht die Bewegung des Herabſtürzens, des jähen Zergehens, des plötzlichen Umbrechens; für den

feinen Humor dagegen iſt das ſchwebende Auf und Nieder, der Wechſel von Auflockerung und Befeſtigung charakteriſtiſch.

Der Sinn für das Kleine und Enge.

Hiermit hat ſich auch ein weiteres Erfordernis der Lebensanſchauung, ſofern ſie für den Humor günſtig ſein ſoll, herausgeſtellt. Beſonders mit Rückſicht auf den feinen Humor iſt Verſtändnis und Vorliebe für das Kleine und Enge, für das Schlichte und Dürftige eine unentbehrliche Eigenſchaft. Weſſen Auge darüber hinwegeilt, um erſt an dem Vornehmen und Außerordentlichen mit Intereſſe haften zu bleiben, der iſt nicht zum Humoriſten geſchaffen. Häufig findet ſich in den Betrachtungen über den Humor das liebende Verſtändnis für das Kleine und Enge als ein Erfordernis mit ſchönen Worten hervorgehoben. So bei Lazarus.[1])

Burlesker, grotesker, drolliger Humor.

9. Die verſchiedenen Arten des Derbkomiſchen machen ſich auch im Humor geltend. Es gibt einen burlesken, einen grotesken, einen drolligen Humor. Sind die komiſchen Selbſtauflöſungen, die das humoriſtiſche Subjekt in ſeinen willkürlichen Vorſtellungsverknüpfungen erzeugt, von burlesker, grotesker, drolliger Art, ſo liegt Humor der jeweilig entſprechenden Art vor. Es genügt daher, auf dieſe Geſtalten des Humors einfach hinzuweiſen. Ohnedies wird gleich weiterhin, wenn vom närriſchen Humor die Rede ſein wird, auch auf dieſe drei Arten des Humors ein aufklärendes Licht fallen. Übrigens habe ich ſchon bei der Behandlung des Burlesken und Grotesken auch Beiſpiele aus den entſprechenden Geſtaltungen des Humors gebracht.

Schalkhafter Humor.

Aus dem Humor der feinen Art hebt ſich der ſchalkhafte Humor hervor. Auch hier bedarf es keines Eingehens. Wir haben den Typus des Schalkhaften innerhalb der Laune kennen gelernt. Man braucht dieſen Typus nur durch den Zug des Betrachtens und der Lebensanſchauung zu vertiefen, und man erhält den ſchalkhaften Humor. Solche Dichter wie Juſtinus Kerner, Mörike, Gottfried Keller können uns dieſe Art Humor vortrefflich verdeutlichen.

Der rührende Humor.

Wie es verkehrt iſt, das Komiſche in einer einzigen Reihe oder einer einzigen Stufenleiter zu gliedern, ſo würde es auch verfehlt ſein, den Humor in ſolcher Weiſe ordnen zu wollen. Unter höchſt verſchiedenen Geſichtspunkten vielmehr heben ſich aus dem Humor bedeutſame Geſtaltungen heraus. Dahin gehört auch der rührende Humor. Vom Rührend-Komiſchen war bereits die Rede. Hier liegt die Sache

[1]) Lazarus, Das Leben der Seele, Band 1, S. 261 ff.

aber nicht ſo einfach, daß man ſagen könnte: der rührende Humor entſtehe durch eine Vertiefung der rührenden Komik. Man hat hier vielmehr darauf zu achten, daß das Rührende, indem es in den Humor eintritt, naturgemäß eine andere Art Verbindung eingeht wie dort, wo es ſich in der objektiven Komik geltend macht.

Rührend-Komiſches liegt, wie wir ſahen (S. 427 f.), überall dort vor, wo die komiſche Selbſtauflöſung darin ihren Grund hat, daß eine Äußerung der ſtillen, guten, unſchuldsvollen Natur als unzweckmäßig, unpaſſend, unüberlegt und dergleichen erſcheint. Jemand etwa, der noch als Mann ein großes Kind geblieben iſt, gibt eine töricht-treuherzige Antwort. Dies kann rührend-komiſch wirken; von rührendem Humor, von Humor überhaupt iſt hierbei keine Spur vorhanden. Auch wo die Auflöſung des ſtillen Naturwaltens mit feiner Komik behandelt wird, iſt dies noch nicht Humor. Man darf auch nicht ſagen: der rührende Humor beſtehe einfach in der humoriſtiſchen Beleuchtung rührend-komiſcher Vorgänge. Eine ſolche Beleuchtung gibt es zweifellos; aber das iſt noch nicht der rührende Humor. Denn in dieſem Falle gehört das Rührende der objektiv-komiſchen Grundlage des Humors, nicht dieſem ſelbſt an. Soll der Humor in ſich ſelbſt, das heißt: der Humor nach ſeiner ſubjektiven Seite, als freiſpielende Betrachtung, die Rührung in ſich aufnehmen, ſo kann dies nur dadurch geſchehen, daß zu der Lebensſtimmung, die in die betrachtende Haltung des Humoriſten eingeht, die Rührung über das ſtille Walten der guten, unſchuldsvollen Natur gehört. Der Humoriſt ſelbſt muß gerührt ſein, wenn rührender Humor und nicht bloß rührende Komik vorliegen ſoll. Und zwar verbindet ſich naturgemäß die Rührung des Humoriſten mit ſeiner Liebe für das Kleine, Verwickelte, Krumme, Dürftige und dergleichen. Der rührende Humor legt darauf den Ton, daß auch im Unſcheinbaren, Ärmlichen, Sonderbaren doch gute, treue Natur waltet. Indem der gerührte Humoriſt die Gebrechen, Schwächen, Narrheiten, Wunderlichkeiten des menſchlichen Treibens mit ſeinen willkürlichen Vorſtellungsverbindungen umſpielt, zeigt er gegenüber dem Guten und Echten in dieſen Erſcheinungen jene gelöſte, erweichte Gemütshaltung, die man eben als Rührung bezeichnet. Nach meiner früheren Ausdrucksweiſe hat man es hier alſo durchaus mit der objektiven Rührung zu tun. Der Dichter führt dem Leſer das Gerührtſein vor; die Rührung gehört ſonach zu dem äſthetiſchen Gegenſtande; von dieſer gegenſtändlichen Seite her bemächtigt ſich dann die Rührung des Leſers. Wieder muß an Hippel, Jean Paul, Dickens erinnert werden.

Ich hebe aus Hippels Lebensläufen die Art hervor, wie er die bibliſche, pietiſtiſche Kleinwelt des aus verſchnörkelteſter Enge und lauterer Tiefe zuſammengeſetzten Pfarrhauſes ſchildert.

Der zyniſche und der ſatiriſche Humor.

10. Die Einteilung des Komiſchen unter dem Geſichtspunkt der Reinheit und Unreinheit gilt ſelbſtverſtändlich auch für den Humor. Hieran zu erinnern iſt von beſonderer Wichtigkeit vor allem im Hinblick auf das Zyniſche und das Satiriſche. Doch darf ich es mir erſparen, dem zyniſchen und dem ſatiriſchen Humor hier beſondere Erörterungen zu widmen. Denn die Behandlung des Zyniſch-Komiſchen im achtzehnten und des Satiriſch-Komiſchen im zwanzigſten Kapitel hat bereits das Eigentümliche der Verbindung beider Elemente mit dem Komiſchen derart klargeſtellt, daß ſich die Anwendung auf den Humor von ſelbſt ergibt.

Geiſtesfreiheit im zyniſchen und ſatiriſchen Humor.

Zu dem zyniſchen wie ſatiriſchen Humor bedarf es eines beſonderen Grades von Geiſtesfreiheit. Der zyniſche Humor muß beides können: derb und keck in das Allzunatürliche, das Tieriſch-Menſchliche, in das Schmutzige und Schlammige hineingreifen und dennoch ſich in der beſchaulichen Haltung der ſpielenden Betrachtung der Dinge nicht ſtören laſſen. Und ähnlich muß der ſatiriſche Humor, indem er ſich voll heißen Zornes oder voll kalter Verachtung oder mit einem verwandten ſittlichen Affekt gegen die zu treffenden Gegenſtände richtet, doch dabei zugleich die ſchwebende Höhe des Betrachtens bewahren können. Byron hat flammende, blitzende Satiren. Ich erinnere an die Viſion des Gerichts, worin er über den eben geſtorbenen König Georg den Dritten und über den geſchmacklos ſchmeichleriſchen Hofdichter Southey wahre Fluten burlesk-ſatiriſchen Humors von tödlicher Schärfe ausgießt. Eine ungeheuer reiche Ausbeute böte auch Jean Paul. Aus ſeinem Siebenkäs hebe ich die humorvolle Satire auf den Ruhm hervor, die Leibgeber brieflich ſeinem Freund Siebenkäs ſendet: hier iſt ſtachlicher Hohn mit kühner Selbſtherrlichkeit gepaart. Überhaupt ergehen ſich die großen Humoriſten Jean Pauls überaus oft ſatiriſch. Man vergegenwärtige ſich etwa Vult aus den Flegeljahren.

Der närriſche Humor.

Den Gegenſatz des ſatiriſchen Humors kann man als harmloſen Humor bezeichnen. Auf dieſen einzugehen liegt keine Veranlaſſung vor. Wohl aber möchte ich aus ſeinem Bereich die beſondere Form des närriſchen Humors herausheben. Worin liegt das Unterſcheidende des gerade bei den großen Humoriſten ſo häufig zu findenden und ſtark entwickelten närriſchen Humors?

Das Närriſch-Komiſche.

Um dieſe Frage zu beantworten, muß zuerſt klargelegt werden, worin das Närriſch-Komiſche beſteht. Ich nehme an: das menſchliche Tun und Treiben werde ſo geſchildert, daß ſeine ſcheinbare Vernunft ſich als ungeheuerliche Unſinnigkeit, als Verrücktheit oder doch als Annäherung hieran, als Wunderlichkeit und Querköpfigkeit, herausſtellt. Und ich nehme weiter an: dieſes wahnwitzige oder wunderliche Gebaren trage dabei doch den Charakter des Phantaſievollen, Geiſtreichen, Originellen, ſo daß alles Läppiſche, Alberne, einfach Dumme ausgeſchloſſen iſt. Und ich mache ſchließlich die Vorausſetzung: die zutage tretende Unſinnigkeit oder Wunderlichkeit habe mit Sittlichkeit und Unſittlichkeit nichts zu tun; das Verkehrte gebe ſich als natürliche oder als intellektuelle Verirrung, als Verzerrung teils der Triebe, Neigungen, Begierden, teils der Verſtandeskräfte; der ſittliche Maßſtab bleibe gänzlich ferne. Sind dieſe Bedingungen erfüllt, ſo liegt das Närriſch-Komiſche vor. Das Närriſch-Komiſche hätte auch ſchon als eine beſondere Geſtalt des Derbkomiſchen behandelt werden können. Ich habe es vorgezogen, dieſen Typus erſt hier, bei Gelegenheit des närriſchen Humors, zur Sprache zu bringen, weil erſt innerhalb des Humors das Närriſche ſo recht zur Entfaltung kommt.

Das Mehr im närriſchen Humor.

Wie verhält ſich nun zu dem Närriſch-Komiſchen der närriſche Humor? Das Närriſch-Komiſche kann auch für ſich, ohne allen Humor, vorkommen. Grillparzers Rahel zeigt närriſche Komik; aber weder hat ſie ſelbſt Humor, noch ſetzt ſie der Dichter in humoriſtiſche Beleuchtung. Das Närriſch-Komiſche kann auch mit ſatiriſchem, höhnendem, grimmigem Humor behandelt werden. Der Humoriſt kann über die Narreteien der Menſchen ſeine boshaften Witze, ſeine verächtlichen Späße machen. Närriſch wird der Humor erſt dadurch, daß er die vorhin gekennzeichnete närriſche Art auch in die ſubjektive Seite ſeines Weſens, in ſeine ſpielend betrachtende Haltung aufnimmt. Das heißt: der Humor iſt dann närriſch, wenn er nicht nur närriſch-komiſche Gegenſtände ſchildert, ſondern ſich auch in der Art ſeiner Vorſtellungsverknüpfungen närriſch gebärdet oder doch wenigſtens an den närriſch-komiſchen Zuſammenhängen des Gegenſtandes ſeine bejahende Freude hat. Der Humor fügt ſo von ſich aus zu dem närriſch-komiſchen Gegenſtande eine bald größere, bald geringere närriſche Leiſtung hinzu.

Zwei Fälle.

So ſind alſo zwei Fälle zu unterſcheiden. In dem erſten Fall iſt die hinzugefügte ſubjektive närriſche Leiſtung bedeutend umfaſſender.

Hier verfährt der Humoriſt nebſtdem, daß er die Menſchen in ihrem närriſchen Treiben darſtellt, auch noch in der Art der Darſtellung närriſch. Man denke etwa an Sternes Triſtram Shandy: der Vater und Onkel Toby ſind Menſchen mit wunderlichen Schrullen, mit einem ſtarken Stich ins Närriſche; außerdem aber trägt die Darſtellungsweiſe des Dichters, ſein willkürliches Abſpringen, ſein Umherſchweifen, ſeine Jagd nach verzögernden Einfällen, ſein Häufen ſolcher Einfälle im höchſten Grade das Gepräge des Närriſchen. In dem anderen Falle iſt die ſubjektive närriſche Leiſtung des Humors geringer. Sie beſteht hier nur darin, daß der Dichter an den närriſchen Sprüngen ſeiner Perſonen ſeine helle Freude zeigt, daß er, indem er das närriſche Zickzack ſeiner Perſonen ſchildert, mit ſeiner Liebe und Heiterkeit vollauf dabei iſt, daß daher das närriſche Treiben der Perſonen uns zugleich die närriſche Laune des Dichters verrät. Ich erinnere an den Romantiker Hoffmann: hier findet ſich nichts von den ſubjektiven närriſchen Kreuz- und Querzügen, wie wir ſie bei Sterne, Hippel, Jean Paul antreffen; ſondern das Närriſche des Humors beſteht hier darin, daß ſich in dem närriſchen Geſchehen zugleich die närriſche Stimmung und Laune des Dichters ſpiegelt. Aus der gegenwärtigen Dichtung ſtehen mir verſchiedene Dichtungen und Geſtalten Helene Böhlaus vor Augen. Lieſt man etwa den Rangierbahnhof, ſo fühlt man deutlich die Freude der Dichterin an tollen Sprüngen und luſtigen Schnörkeln heraus.

Wenn ich Jean Paul als Beiſpiel für närriſchen Humor hervorhebe, ſo iſt natürlich nur gemeint, daß ſein Humor an vielen Stellen ein närriſches Gepräge zeigt. Anderswo iſt ſein Humor ſatiriſch; dann wieder tritt das Überſchwenglich-Sentimentale an ihm hervor, ein andermal eine andere Färbung. Auch iſt zu bedenken, daß die Tonarten des Humors bei ihm (wie auch bei anderen Dichtern) ineinander übergehen und verſchiedene Miſchungen vorkommen. Ein Beiſpiel närriſchen Humors zeigt der Anfang der Unſichtbaren Loge: der auf das Schachſpiel erpichte Obriſtforſtmeiſter von Knör will ſeine Tochter Erneſtine nur dem zur Gattin geben, der ſie in ſieben Wochen einmal im Schachſpiel beſiegt. Ein ergiebiges Beiſpiel für närriſchen Humor iſt Juſtinus Kerner in ſeinen Reiſeſchatten. Zwar iſt ſehr vieles darin ſatiriſch gemeint; allein das Satiriſche iſt hier mehr ein Hintergrund, der nur für den litterariſch Wiſſenden vorhanden iſt. Für den unbefangenen Leſer ſind die Reiſeſchatten in der Hauptſache närriſche Kindereien und Zaubereien eines phantaſtiſch fabulierenden Dichters.

Ein kurzer Blick wenigſtens ſei von hier aus auf den grotesken, burlesken und drolligen Humor geworfen. Wollte ich auf dieſe Arten des Humors eingehen, ſo würde ſich auch hier zeigen, daß der groteske Humor — um nur bei dieſem zu bleiben — nicht etwa nur in dem Zugrundelegen eines Grotesk-Komiſchen beſteht, ſondern daß, wenn grotesker Humor zuſtande kommen ſoll, das Groteske auch in das ſubjektive Gebaren des Humors aufgenommen werden muß. Und wie beim närriſchen Humor, würden auch hier zwei Fälle — einer mit umfaſſenderer, einer mit geringerer ſubjektiver grotesker Leiſtung — ſich als möglich ergeben.

D. Einteilung des Humors von der Weltanſchauung aus.

Philoſophiſcher und gewöhnlicher Humor.

11. Im Humor bringt ſich ſtets Lebensanſchauung zum Ausdruck. Das iſt nun in zweierlei Weiſe möglich. Entweder geht der Humor geradezu auf die Fragen der Lebensanſchauung ein, er zieht Fragen der Religion, Ethik, der Metaphyſik in ſeinen Betrachtungsbereich. Natürlich will er auch in dieſem Falle nicht etwa eine zuſammenhängende, wiſſenſchaftliche, gründliche Erörterung geben. Er will ja überhaupt nicht erörtern, er will nur ſpielend betrachten. Aber es ſind hier eben doch die grundlegenden Fragen, auf die die blitzenden Lichter des Humors fallen; oder in anderem Bilde: die in den Kreuz- und Querſprüngen des Humors unmittelbar berührt werden. Man ſieht hier alſo unmittelbar in die philoſophiſche Gedankenwerkſtätte des Humoriſten hinein. Ich ſpreche in dieſem Fall von philoſophiſchem Humor.

Oder die Lebensanſchauung prägt ſich nicht ſo prinzipiell und tief aus. Die Lebensanſchauung wird mehr nur geſtreift. Es iſt bald dieſe, bald jene beſondere Frage, in der etwas von Lebensanſchauung hervorblickt. Die Lebensanſchauung iſt mehr ein ferner Hintergrund. Ich ſpreche in dieſem Falle von gewöhnlichem Humor. Viſcher läßt nur den philoſophiſchen Humor zu. „Der Humor legt das ganze Endliche auf die Folie des ganzen Unendlichen.“ „Der Humoriſt treibt immer Metaphyſik.“ [1]) Überhaupt iſt die Darſtellung, die er vom Humor gibt, zu ſehr nach der höchſten Ausgeſtaltung des Humors hin geſteigert.

Beiſpiele.

Als Beiſpiele für philoſophiſchen Humor fallen jedermann Hamlet und Goethes Mephiſto ein. Ich kenne keinen Dichter, der in dem

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, §§ 210 f.

Grade wie Jean Paul die Bezeichnung eines philoſophiſchen Humoriſten verdiente. Seine humoriſtiſchen Übermenſchen ſind zugleich tiefſinnige philoſophiſche Grübler.[1]) Gerhart Hauptmann hat ſich in mehreren Dichtungen als großen Humoriſten bewährt. Philoſophiſch wird ſein Humor in der Verſunkenen Glocke (man denke an Rautendelein und den Waldſchratt), in dem Pippa-Drama, auch in der Geſtalt des Kaiſers Karl. Auch Ferdinand Raimund hat ſich, wenn auch in beſcheidenem Grade, zuweilen zu philoſophiſchem Humor erhoben (ſo in dem Drama „Der Alpenkönig und der Menſchenfeind").

Neuer Einteilungsgrund.

12. Höchſt bedeutſame Unterſchiede treten dadurch in den Humor ein, daß die verſchiedenen Arten der Weltanſchauung ſich darin geltend machen. Nicht freilich etwa auf die Gegenſätze in Auffaſſung der Erkenntnistheorie und Pſychologie kommt es dabei an. Hiervon iſt die Art des Humors unabhängig. Nur ſolche Seiten an der Weltanſchauung ſind für die Ausprägung des Humors von entſcheidender Bedeutung, durch die unſere gefühlsmäßige Stellung zu Leben und Welt weſentlich beſtimmt wird.

Faſſen wir zunächſt geradezu die Art, ſich gefühlsmäßig zu Leben und Menſchheit, zu Natur und Welt zu ſtellen, ins Auge, ſo tritt uns der große Gegenſatz des Naiven und Sentimentalen entgegen. Je nachdem der Humoriſt in einem naiven oder einem ſentimentalen Verhältnis zur Welt ſteht, iſt auch der Humor verſchieden geprägt. Man darf dementſprechend von naivem und ſentimentalem Humor reden.

Das Weſen des Naiven und Sentimentalen.

Dabei iſt das Wort „naiv" ſelbſtverſtändlich nicht in dem Sinne zu nehmen, wie man ein Kind naiv nennt. Das Fehlen von Überlegung, von Zweifel, von Enttäuſchung, von Unterſcheiden zwiſchen Gut und Böſe darf nicht als zum Weſen der Naivetät gehörig angeſehen werden, wenn es einen naiven Humor geben ſoll. Der Humor ſetzt reiche und auch ſchwere Lebenserfahrung, tiefes und beunruhigendes Sinnen über menſchliche Dinge voraus.[2]) Vielmehr bedeutet der Unterſchied von Naiv und Sentimental hier folgendes.

[1]) Über JEAN PAULS Humoriſten habe ich in dem Aufſatz „Jean Pauls hohe Menſchen" (Zwiſchen Dichtung und Philoſophie, S. 106 ff.) und in dem Schriftchen „Die Kunſt des Individualiſierens in den Dichtungen Jean Pauls" (1902, S. 49 ff.) gehandelt.

[2]) HARTMANN nimmt, indem er den naiven Humor dem reflektierten gegenüberſtellt, das Wort „naiv" in dem Sinne von „intuitiv" (Philoſophie des Schönen, S. 396).

Der Menſch kann zu ſeinem eigenen Fühlen eine zweifache Stellung haben. Entweder haben wir unſere Gefühle einfach und ſchlicht, wir betonen unſer Fühlen nicht mit unſerem Bewußtſein, wir erſcheinen uns nicht wichtig, indem wir fühlen; wir machen von unſerem Fühlen kein Weſen; wir leben und weben und atmen in unſeren Gefühlen wie in etwas Natürlichem und Selbſtverſtändlichem; unſer Fühlen iſt uns Natur. In dieſem Falle iſt unſer Fühlen naiv.

Oder wir haben eine betont-bewußte Haltung zu unſerem Fühlen, wir ſchweben über unſerem Fühlen mit unſerem Bewußtſein; nicht aber etwa, um es kühl und wiſſenſchaftlich zu beobachten oder es wollend zu ordnen, zu bearbeiten, ſondern um uns in unſer Fühlen möglichſt ſtark und innig hineinzufühlen. Unſer Fühlen vollzieht ſich in der Form des Strebens nach Gefühl, des Sehnens nach tiefer und immer tieferer, inniger und immer innigerer Gefühlsbetätigung. Wir fühlen nicht kurz und gut, ſondern unſer Fühlen iſt ein Sichhineinſteigern in das Fühlen; wir können uns fühlend nicht genug tun; wir lechzen danach, das Fühlen immer tiefer auszuſchöpfen. Wir ſind nicht einfach befriedigt im Fühlen, ſondern bei aller Wonne des Fühlens doch zugleich immer von einem gewiſſen Ungenügen erfüllt, weil wir noch immer inniger fühlen möchten. Es kommt daher auf dieſer Grundlage leicht zu einem Schwelgen, zu einem Sichwiegen in ſeinen Gefühlen, zu einem Intereſſanttun mit ihnen. Dieſe Gefühlsweiſe iſt daher immer auch von einem gewiſſen Achten auf ſich ſelbſt, von einer gewiſſen Belauerung des eigenen Fühlens begleitet. Dieſer Typus des Fühlens iſt das Sentimentale. Der Grundzug der Sentimentalität iſt demnach ſehnendes Sichhineinſteigern in ſein Fühlen. Alle anderen Züge der Sentimentalität fließen hieraus, erklären ſich aus dieſer Wurzel. Nur iſt hier nicht der Ort, darauf einzugehen.

Wichtigkeit dieſes Unterſchieds.

Dieſer Unterſchied iſt nicht etwa nebenſächlicher Art, ſondern er gibt der ganzen Stellung des Menſchen zu Natur und Menſchheit, zu den Gütern des Lebens, zu Schickſal und Welt ihr Gepräge. Lebens- und Weltanſchauung iſt zwar nicht unmittelbar in ihrem Inhalt, aber in der Art, wie ſie ſich gefühlsmäßig äußert, weſentlich davon abhängig, ob das Fühlen des Einzelnen naiv oder ſentimental geartet iſt. Selbſtverſtändlich ſind dabei auch die verſchiedenſten Übergänge und Schattierungen in Betracht zu ziehen.

Anwendung dieſes Unterſchiedes auf den Humor

Und ſo iſt denn auch der Humor nach den Lebensſtimmungen und Weltgefühlen, die ſich in ihm ausprägen, weſentlich davon abhängig, ob die humoriſtiſche Perſönlichkeit mit ihrem Fühlen mehr

auf der Stufe der Naivetät oder der Sentimentalität ſteht. In dem erſten Fall hat der Humor etwas einfach Geſundes, etwas ſchlicht Kerniges, etwas leicht Beflügeltes; in dem zweiten Fall iſt ihm der Charakter des Suchenden und Sehnenden, des Sichnichtgenugtunkönnenden und Sichbeſpiegelnden, des Schweren und Ringenden eigen. Der ſentimentale Humor dringt daher ruhelos in immer tiefere Tiefen des Menſchlichen vor, der naive Humor iſt leichter befriedigt, raſcher am Ziele. Der ſentimentale Humor iſt vor allem dem Gefühl der Rührung zugänglich, er geht leicht und oft allzuſehr ins Weiche und Zerfließende; der naive Humor bewegt ſich mehr in feſten und aufrechten Gefühlen. Der ſentimentale Humor iſt daher reicher an Übergängen und Schattierungen des Gefühls, an Gefühlsverzitterungen, an Gefühlshintergründen. So hat jede der beiden Weiſen des Humor ihr menſchlich Großes und ihr Unerſetzliches.[1])

Beiſpiele.

Vergleicht man Shakeſpeare und Byron, ſo kann kein Zweifel ſein, daß man dort neben ſentimentalem Humor (man denke an Hamlet) auch zahlreiche Beiſpiele für naiven Humor findet (ich erinnere an Portia), wogegen Byron nur ſentimentalen Humor hat. Oder man vergegenwärtige ſich den Humor Goethes. Man muß dabei nicht immer nur an Mephiſto und die Fauſtdichtung überhaupt denken. Wie reich an Humor ſind ſeine dramatiſchen Jugendſatiren, ſein Bruchſtück vom ewigen Juden und viele unter ſeinen Jugendgedichten! Ich erinnere an Hans Sachſens poetiſche Sendung, an Kenner und Enthuſiaſt, an das Sendſchreiben. Und denkt man an ſeine Altersdichtung: wieviel prächtiger Humor lebt in dem Divan und in den Sprüchen! Auch hier kann niemand zweifelhaft ſein, daß der Humor den Charakter des Kernigen, Naturſtarken, des Kurzen und Guten hat. Vergleicht man damit den Humor Jean Pauls oder des Romantikers Hoffmann, ſo fällt der Charakter des Sentimentalen grell in die Augen.

Einteilung gemäß der optimiſtiſchen Weltanſchauung.

13. Ein noch wichtigerer Unterſchied im Humor ergibt ſich, wenn wir die inhaltliche Beſchaffenheit der in ihm ſich ausſprechenden Weltanſchauung zum Einteilungsgrund machen. Vor allem kommt es hierbei darauf an, ob die Weltanſchauung in Leben und Wirklichkeit etwas Gutes und Heilvolles oder etwas Übles und Unheilvolles

[1]) Man hat zuweilen gemeint: es gebe keinen naiven Humor. THEOBALD ZIEGLER beiſpielsweiſe ſpricht dieſe Anſicht aus (Das Gefühl. Stuttgart 1893. S. 210). Ziegler nimmt aber das Wort „naiv“ in einem engeren Sinn. VISCHER verſteht unter dem „naiven Humor“ den derben Spaß des Hanswurſtes und den Humor des Taugenichts (Äſthetik, §§ 216 f.).

ſieht, ob ſie in dem Weltgange eine zu poſitivem Wertertrag hinſtrebende, auf Übereinſtimmung und Verſöhnung angelegte Entwicklung oder ein ſinnloſes Werden, ein zerriſſenes Hin und Her erblickt, kurz ob die Weltanſchauung optimiſtiſcher oder peſſimiſtiſcher Art iſt. Demgemäß läßt ſich der optimiſtiſche und der peſſimiſtiſche Humor unterſcheiden.

Begründung der Wichtigkeit des Optimismus und Peſſimismus für den Humor: erſter Grund.

Der Humor hat es mit den Schranken und Gebrechen des Menſchen zu tun, mit dem Zweideutigen und Bedenklichen des Daſeins, mit dem Wurmſtichigen und Faulen an den Gütern des Lebens, mit den dem Erhabenen anhaftenden neckenden und ſpottenden Endlichkeiten, mit dem Durchſetztſein alles Seins von auflöſender Negativität. Nur wem die Welt nach ſolcher Spaltung ausſieht, der findet in ihr Nahrung für humoriſtiſche Betrachtung und Geſtaltung. Hieraus ergibt ſich unmittelbar, daß es für den Humor von entſcheidender Wichtigkeit ſein muß, ob der Humoriſt trotz allen Widerſprüchen des Daſeins dieſem doch einen guten Sinn, ein heilvolles Ziel zuerkennt, ihm mit dem Glauben an den Wert und Sieg des Guten, an die Möglichkeit reinen Glückes, lichter Harmonie und hoher Liebe gegenüberſteht, oder ob er die Widerſprüche als ein Letztes, Unüberwindbares anſieht, die Welt als eine Stätte des Schmerzes oder der Entſagung betrachtet, das Gute und Edle als zu Erniedrigung und Untergang beſtimmt beklagt, ja vielleicht ſogar den inneren Wert des Guten bezweifelt.

Zweiter Grund.

Oder ich kann auch folgendermaßen ſagen. Der Humor bewegt ſich überall um die Scheinwerte und deren derbe Vernichtungen oder feine Auflöſungen. Da iſt es begreiflicherweiſe für die Geſtaltung des Humors von entſcheidender Bedeutung, wie tief der Humoriſt die Scheinwerte in den Kern des Daſeins hineinreichen läßt, ob das wahrhaft Gute und Große durch ſie wankend gemacht oder gar zerſtört erſcheint, oder ob die Scheinwerte mehr nur an der Oberfläche des Daſeins ihr Unweſen treiben, das Echte, Große und Heilige aber unangetaſtet bleibt. Wiederum alſo kommen wir zu dem Ergebnis, daß die optimiſtiſche oder peſſimiſtiſche Richtung der Weltanſchauung für die Art des Humors entſcheidend iſt.

Dritter Grund.

Dazu kommt noch eines. Soweit der Humor feiner Art iſt, alſo die gekennzeichnete Rückläufigkeit in ihm Platz greift, hängt er von der Schätzung ab, die der Humoriſt dem Kleinen, Engen, Dürftigen, Sonderbaren entgegenbringt. Wenn der Humoriſt im Ärmlichen Schätze von Glück, unter roher Hülle Quellen von Güte und Liebe, im Krumm-

gewachfenen einen Kern von Bravheit und Tüchtigkeit entdeckt, fo wird fein Humor eine andere Haltung zeigen, als wenn ihm die unfcheinbaren Geftaltungen des Menfchlichen als unfruchtbar und öde erfcheinen.

Metaphyfifche, ethifche und eudämonifti-fche Richtung.

Soll die Abhängigkeit des Humors von Optimismus und Peffimismus in begrifflich geordneter Weife zum Ausdruck gebracht werden, fo wird die metaphyfifche, die ethifche und die eudämonifti-fche Richtung in der optimiftifchen oder peffimiftifchen Weltauffaffung zu unterfcheiden fein. Je nachdem man der Welt und dem Weltlauf einen Sinn und Zweck zuerkennt oder nicht, Vernunft oder Unvernunft als das Wefen aller Wirklichkeit anfieht, ift man metaphyfifcher Optimift oder Peffimift. Je nachdem man an den inneren Wert des Guten und an feinen Sieg glaubt oder nicht, bekennt man fich zum ethifchen Optimismus und Peffimismus. Und je nachdem man an die innere und äußere Möglichkeit des Glückes glaubt oder nicht, ift eudämonifti-fcher Optimismus oder Peffimismus vorhanden. Damit find natürlich nur dürre Richtungslinien gegeben. In Wirklichkeit geftaltet fich diefes Schema zu reicher Mannigfaltigkeit aus. Doch darauf kommt es hier nicht an. Mir liegt nur an dem Hervortretenlaffen des Satzes, daß das Verhalten des Optimismus und Peffimismus in allen drei Richtungen, in metaphyfifcher, ethifcher und eudämonifti-fcher Hinficht, für die Art des Humors wefentlich in Betracht kommt.

Gefühlshaltung des optimiftifchen Humors.

14. So unterfcheiden fich denn auch der optimiftifche und der peffimiftifche Humor nach den Gefühlen, die in ihnen herrfchend find. Im optimiftifchen Humor treten insbefondere Gefühle des Vertrauens, der Liebe, der Dankbarkeit hervor. Der optimiftifche Humorift (man mag etwa an Gottfried Keller im Grünen Heinrich denken) läßt uns, fo fehr er die Eitelkeiten des Weltlaufs belächelt und vielleicht verhöhnt, überall vorwiegend doch das Wohlgefühl, das Heimatsgefühl, mit dem ihn die Welt erfüllt, feine liebende, dankbare Gefinnung gegenüber den Gaben der Natur und des Gefchickes fpüren. Oder man vergegenwärtige fich Fieldings Tom Jones: man hört aus den Äußerungen des Humors die faftvolle Freude darüber heraus, daß es in allen Schwächen und Verirrungen eine folche Fülle des Guten und Tüchtigen gebe, daß im menfchlichen Leben fo mannigfaltige und ergiebige Quellen des Glückes fließen. Mit hochgreifendem Ausdruck kann man, was Jean Paul von allem Humor rühmt, von diefer Art des Humors fagen: „Seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt“; und: „Er verläffet den Verftand, um vor der Idee fromm nieder-

zufallen."[1]) Und wie der optimiſtiſche Humoriſt ſich mit der Welt, bei allen Spannungen und Reibungen mit ihr, in Grund und Hauptſache verſöhnt fühlt, ſo ſtimmt ſein Gemüt auch in ſich ſelbſt zuſammen. Dieſe verſöhnte Gemütshaltung gibt dieſer Art des Humors ihr Gepräge. Man darf den optimiſtiſchen Humor daher auch als den verſöhnten oder harmoniſchen Humor bezeichnen.

Gefühlshaltung des peſſimiſtiſchen Humors.

Im peſſimiſtiſchen Humor dagegen (man mag ſich etwa Hamlet vor Augen halten) walten die Gefühle des Mißtrauens, der Empörung, der Kränkung, des Abſcheus, des Haſſes vor oder bilden doch einen ſehr ſtarken Einſchlag. Auch hier werden liebende, zärtliche Gefühle dem Daſein gegenüber nicht gänzlich fehlen. Aber ſie treten doch zurück vor den Gefühlen der Unbefriedigung und Unſeligkeit. Der peſſimiſtiſche Humoriſt fühlt ſich, wohin er ſich auch in der Welt wendet, aufgereizt, zurückgeſtoßen, verwundet, mißhandelt. Alles Große und Gute erſcheint ihm als bloße Maske, hinter der Hohlheit und Verweſung hervorgrinſt. Die Welt iſt ihm ein greller Selbſtwiderſpruch; das große Nichts unterwühlt alle Geſtalten und Güter des Lebens. Und wie der peſſimiſtiſche Humoriſt ſich mit der Welt in unſeligem Zwieſpalt fühlt, ſo iſt ſein Gemüt auch in ſich ſelbſt unverſöhnt und zerriſſen. Der peſſimiſtiſche Humoriſt bringt die Widerſprüche, an denen er leidet, die Zerriſſenheit, in der er ſich herumwirft, unermüdlich zum Ausdruck. Der peſſimiſtiſche Humor darf daher auch als der zerriſſene, gebrochene, disharmoniſche Humor bezeichnet werden.

Miſchungen und Übergänge.

Ich habe die beiden Arten des Humors einander in aller Schärfe entgegengeſetzt. Selbſtverſtändlich bewegt ſich der wirkliche Humor nicht in dieſem reinen Gegenſatze, ſondern zeigt höchſt mannigfaltige Miſchungen und Übergänge. Auf dieſe einzugehen, würde zu weit führen.

Gefühlsmannigfaltigkeit.

Mag ſich indeſſen ein verſöhntes oder ein zerriſſenes Gemüt im Humor ſpiegeln: in jedem Falle zeichnet ſich der Humor durch eine ſolche Mannigfaltigkeit der Gefühle und Gefühlsſchattierungen, durch einen ſo raſchen, plötzlichen Wechſel und eine ſo innige Miſchung ſelbſt der entgegengeſetzteſten Gefühle aus, daß er hierin alle anderen Gebiete des Gefühlslebens übertrifft. Namentlich Luſt und Unluſtfärbung zeigen im Humor überraſchendſten Wechſel, kühnſte wie zarteſte Miſchungen. Der Humor führt, wie Heine ſagt, „die lachende

[1]) Jean Paul, Vorſchule der Äſthetik, § 33.

Träne im Wappen.“ Überaus oft iſt dieſe Veränderlichkeit der Gefühle im Humor treffend geſchildert worden.[1])

Beiſpiele.

Wenn man Beiſpiele bringen will, muß man bedenken, daß es eine Fülle von Übergängen und Miſchungen zwiſchen verſöhntem und zerriſſenem Humor gibt. Bei Leibgeber in Jean Pauls Siebenkäs beiſpielsweiſe ruht der höhnende Peſſimismus auf zartem, liebeglühendem Grunde. In dem Briefe, worin er als Adam eine Hochzeitsrede an Eva als die Mutter aller Menſchen hält, überwältigt er ſeinen vorherrſchenden Peſſimismus endlich doch durch hochherzigen Aufſchwung. Bei Schoppe ſteigern ſich die peſſimiſtiſchen Elemente ins Ungeheure: ſein Humor wird in der Entwicklung der Dichtung immer mehr zu einem Humor des Weltekels. In anderer Weiſe peſſimiſtiſch iſt der Humor Roquairols: das Leben iſt ihm ein Schauplatz grauſiger Komödien und poſſenhafter Nachtſtücke. Mehr Gegengewichte hat der peſſimiſtiſche Humor bei Vult in den Flegeljahren. Er quält mit ſeinem galligen Humor ſeinen Bruder bis aufs Blut, aber im verſchwiegenſten Grunde dieſes Humors ruht doch leidenſchaftliche Liebe und Güte. Jean Paul ſelbſt aber, als darſtellender, betrachtender Dichter, iſt ein bei allen ſtarken peſſimiſtiſchen Einſchlägen glaubensvoller Humoriſt. Zu welcher Sonnigkeit ſich ſein Humor zu durchwärmen vermag, weiß jeder Leſer ſeiner idylliſchen Dichtungen. Maximilian Klingers Sturm und Drang enthält eine ganze Galerie von Tollhäuslern und Narren, die ſich in wilden Sprüngen zerriſſenen Humors, oft freilich läppiſch genug, ergehen. Durchaus dem peſſimiſtiſchen Humor gehört auch Kreisler bei Hoffmann an. Kreisler ſteht dem Leben ſehnſuchtsvoll und höhnend gegenüber, er iſt zerriſſen zwiſchen dem Verlangen nach einer höheren, geheimnistiefen, unbegreiflichen Welt und dem Entſetzen vor den Fratzen des wirklichen Lebens. Und auch der Humor Hoffmanns ſelbſt zeigt dieſe ſchneidende Zerriſſenheit: die zweite Welt, in der er träumt und lebt und ſelig iſt, paßt ſchlechtweg nicht in die Wirklichkeit hinein, aus der er doch nicht heraus kann. Tieck behandelt im Kaiſer Octavianus die bäuriſchen, behaglichen Szenen, überhaupt die kleine Welt mit einem geſunden Humor, der von der Anſchauung erfüllt iſt, daß die Welt voll prächtiger Glücksfälle und ſegensreicher Wunder iſt, und daß ſich auch im Beſchränkten und Täppiſchen Treues und Gutes reichlich findet. Paul Heyſe bewegt ſich in ſeinen erzählenden Dichtungen oft im Humor. In den

[1]) So von Zeising, Äſthetiſche Forſchungen, S. 459 f.

Kindern der Welt vertritt der ſkeptiſche, ſatiriſche, ſich ſelbſt verwundende, ſcheinbar idealitätsfeindliche, im Innerſten aber doch warmherzige Mohr einen mehr nach dem Zerriſſenen hin liegenden Humor, wogegen Edwins Humor mit idealem Glauben und beſonnener Freigeiſtigkeit gepaart iſt. Aus der neueſten Dichtung legt ſich der Kollege Crampton bei Hauptmann als Beiſpiel für zerriſſenen Humor nahe. In vielen Gedichten Liliencrons ſpricht ſich ein Ich aus, das aus der unbekümmerten Selbſtgewißheit einer naturfrohen, ſtrotzenden Sinnlichkeit heraus ſich zu mächtigem Lachen über die Dinge dieſer Welt erhebt, während in anderen der Humor zyniſcher und grauſiger Art iſt. In kernhaft verſöhntem Humor tun es Wagners Meiſterſinger allen Dichtungen der letzten Zeit voran: hier waltet ein Humor urgeſunder und zugleich tiefſinnig philoſophiſcher Art.

Freiheit der Weltanſchauung im Humor.

15. Wie uns das Tragiſche der niederdrückenden Art als eine ebenbürtige Geſtaltung neben dem erhebenden Tragiſchen galt, ſo muß uns auch der peſſimiſtiſche, zerriſſene Humor als äſthetiſch gleichberechtigt neben der optimiſtiſchen, verſöhnten Geſtalt des Humors gelten. Es wäre eine Einmengung metaphyſiſcher Geſichtspunkte, wenn ich den optimiſtiſchen, verſöhnten Humor für den einzig wahren Humor erklären oder doch den peſſimiſtiſchen als minderwertig anſehen wollte. Dies iſt vom empiriſch-äſthetiſchen Standpunkte aus (und auf einem ſolchen Standpunkte ſtehen doch dieſe Darlegungen) unzuläſſig. Wie für jede andere äſthetiſche Geſtaltung, ſo darf auch für den Humor nicht eine beſtimmte Weltanſchauung als allein maßgebend hingeſtellt werden. Es gibt für den Humor ebenſowenig wie für das Tragiſche oder die Anmut eine ſozuſagen offizielle Metaphyſik. Vielmehr iſt es geradezu wünſchenswert, daß in den Humor alle Weltanſchauungen, ſoweit ſie ſich mit dem Weſen des Humors vertragen, eintreten und darin ausſprechen. Es würde eine Verarmung des Humors bedeuten, wenn ſich nicht peſſimiſtiſche, ſkeptiſche, nihiliſtiſche Weltanſchauungen in ihm geltend machten.

Ausblick auf die Metaphyſik der Äſthetik.

Anders wird ſich die Stellung des Humors zur Weltanſchauung geſtalten, wenn wir im folgenden Band in die Metaphyſik der Äſthetik eintreten werden. Dort wird die Frage zu erheben ſein, ob die metaphyſiſche Erwägung von ſich aus zu einer optimiſtiſchen oder peſſimiſtiſchen Grundauffaſſung vom Daſein führe, ob und inwiefern das Weſen der Welt vielleicht etwas Tragiſches oder dem Tragiſchen Analoges in ſich ſchließe, und ob und inwiefern das Weltgeſchehen ſeinem inneren Weſen nach als ein dem Komiſchen irgendwie analoger

Vorgang betrachtet werden dürfe und zu Humor in dieſem oder jenem Sinne Anlaß gebe. Dort wird alſo vielleicht geſagt werden können, daß die Tragik der erhebenden und der Humor der verſöhnten Art dem metaphyſiſchen Sinn der Welt näher ſtehen und ihn zutreffender, tiefer und erſchöpfender wiederſpiegeln als die niederdrückende Tragik und der zerriſſene Humor.

Kritiſche Bemerkungen.

Von den bei weitem meiſten Theoretikern des Humors wird eine beſtimmte Metaphyſik ſofort in die Weſensbeſtimmung des Humors aufgenommen. Und zwar geſchieht dies meiſtens in optimiſtiſchem Sinne. Das humoriſtiſche Subjekt iſt nach Viſchers Auffaſſung von der Macht des Guten überzeugt und erfüllt. Noch mehr aber: der Humor iſt bei ihm in ſeinem Weſen darauf angelegt, daß das humoriſtiſche Subjekt ſich durch alle Schärfe der Widerſprüche hindurch mit der Welt in freie und unendliche Einheit ſetze. Der Humor als Verwirklichung der Hegelſchen Immanenz iſt alſo das Höchſte. Der gebrochene, peſſimiſtiſche Humor iſt nur eine untergeordnete Stufe.[1]) Für Lazarus beſteht die Vorausſetzung alles Humors darin, daß an dem Wert, der Wahrheit und Weſenheit des Idealen feſtgehalten wird.[2]) Und ſehen wir uns bei Lipps um, ſo iſt nach ſeiner Überzeugung „der eigentliche Grund und Kern des Humors überall und jederzeit das relative Gute, Schöne, Vernünftige“; der Humor beruht auf der Gewißheit „des Vernünftigen, Guten und Erhabenen in der Welt.“ Auch der „ſatiriſche Humor“ hat bei ihm einen optimiſtiſch-ſittlichen Charakter.[3]) Auf dem Grunde einer durch und durch peſſimiſtiſchen Metaphyſik dagegen ruht die Lehre vom Humor bei Julius Bahnſen.[4]) Hartmann wiederum geſtaltet ſeine Lehre vom Humor durchaus im Hinblick auf die Verbindung von Schopenhauer und Hegel, die ſeine Philoſophie darſtellt. Humor im höchſten Sinne iſt nach Hartmann

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, § 207. Die Darſtellung, die Viſcher vom Humor gibt, iſt eine Meiſterleiſtung an Strenge und an Tiefſinn.

[2]) Lazarus, Das Leben der Seele, Band 1, S. 261.

[3]) Lipps, Komik und Humor, S. 237, 240, 264.

[4]) Julius Bahnsen, Das Tragiſche als Weltgeſetz und der Humor als äſthetiſche Geſtalt des Metaphyſiſchen. Lauenburg 1877. Bahnſen kommt von ſeiner „Realdialektik“, von ſeiner Philoſophie der abſoluten Weltzerriſſenheit aus zu einer Auffaſſung vom Humor, die eine gewiſſe äſthetiſche Befreiung von dem metaphyſiſchen Weltelend bedeutet. Auch Zeising übrigens behandelt den Humor inſofern einſeitig peſſimiſtiſch, als er in jeder Geſtaltung des Humors, ſelbſt in dem, was er den heiteren, ſchelmiſchen, barocken Humor nennt, fühlbare tragiſche Elemente annimmt (Äſthetiſche Forſchungen, S. 444 f., 452 f.).

im Grunde gleichbedeutend mit äſthetiſcher Ausgeſtaltung der Syntheſe von metaphyſiſchem Peſſimismus und teleologiſchem Optimismus.[1]) Das Willkürliche, Spielende, Geiſtesfreie, der ausgeſprochen individualiſtiſche Zug des Humors wird von Hartmanns tiefſinnigen Betrachtungen ganz vernachläſſigt.

E. Verbindung von Humor und Tragik.

Verbindung von Humor und Tragik.

15. Humor und Tragik ſind zwar nicht „im Kern identiſch", wie Bahnſen meint, aber doch weſensverwandt. Beide beziehen ſich auf die Schranken, Mängel, Zwieſpältigkeiten, Widerſprüche des Lebens und der Welt, auf das „Negative" im Sinne Hegels, aber ſie ſind gründlich entgegengeſetzt in der Stellung, die ſie ſich dazu geben, in der Auffaſſung und Beleuchtung. Für den Tragiker iſt das „Negative", mit dem er es zu tun hat, etwas ſchlechtweg Leidvolles, Schwerzunehmendes, Erſchütterndes, für den Humoriſten dagegen etwas, das er in ſeiner ſpielenden Miſchung von Ernſt- und Nichternſtnehmen behandelt.

Es legt ſich nun von ſelbſt der Gedanke nahe, beide Geſtaltungen miteinander zu verbinden, und daran kann ſich der weitere Gedanke knüpfen, daß in ſolcher Paarung die tiefſte, erſchöpfende Stellung zur Welt liege, die ſich der Künſtler zu geben vermöge. Denn hier ſeien die beiden Auffaſſungen und Gemütshaltungen, die dem Menſchen gegenüber den negativen und poſitiven Seiten des Daſeins möglich ſind, miteinander vereinigt. In der Tat weiſt die Dichtung eine Fülle von Schöpfungen auf, in denen die bezeichnete Verſchmelzung angeſtrebt wird. Und es gilt, auf dieſe Art Verbindung unſere Aufmerkſamkeit zu lenken.[2])

Zwei Möglichkeiten.

Eine zwiefache Möglichkeit liegt vor: der Humor kann eine tragiſche Grundſtimmung in ſich aufnehmen; ebenſo kann aber auch die tragiſche Perſon in ihrem tragiſchen Leid einen gewiſſen Humor entfalten. Sonach haben wir den tragiſchen Humor und die humoriſtiſch gebrochene Tragik zu unterſcheiden.

Tragiſcher Humor.

Tragiſch wird der Humor dann, wenn er von der Grundſtimmung erfüllt iſt, daß für alles Große und Außerordentliche die Gefahr beſteht, in Sturz und Untergang zu fallen, in Not und Niedrigkeit

[1]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 404, 410, 412, 416.

[2]) Was Hartmann über das Tragikomiſche ausführt (Philoſophie des Schönen, S. 411 ff.), beſteht im Grunde nur darin, daß er ſeine eigene Metaphyſik als eine Syntheſe von Welttragik und Weltkomik hinſtellt.

und Schmach zu enden. Natürlich muß dieſes Grundgefühl, wenn aus ihm Humor erwachſen ſoll, zugleich eine Brechung erfahren; und zwar eine Brechung entweder in dem Sinne, daß an dem Großen und Außerordentlichen ſchwache, gebrechliche, faule Seiten hervorgekehrt werden, die das Sinken und Untergehen als etwas nicht ſonderlich ſchwer zu Nehmendes erſcheinen laſſen, oder in dem Sinne, daß der ganze ſo großartig ſich geberdende Weltlauf ſich als töricht und nichtig enthüllt. In dem zweiten Falle iſt der peſſimiſtiſche Charakter des tragiſchen Humors zweifellos viel ſtärker ausgebildet als im erſten. In jedem Falle aber muß, wenn tragiſcher Humor vorliegen ſoll, der Humoriſt ſich einerſeits in tragiſchen Weltgefühlen ergehen, anderſeits aber ſich über dieſe tragiſchen Gefühle erheben, ſie im Humor überwinden. An ſich betrachtet, muß der tragiſche Humor nicht notwendig peſſimiſtiſch ſein. Es könnte eine ſolche Höhe und Weite der Weltbetrachtung geben, daß der Humoriſt das Grauſen über den Untergang des Großen in freies, helles Lachen umſpringen läßt. Aber nur ein ganz großer Dichter wäre hierzu imſtande. Von Ottomar in der Unſichtbaren Loge angefangen zeigen viele Geſtalten bei Jean Paul tragiſchen Humor gewaltigſter Art; aber bis zu der Höhe der angedeuteten vollen Befreiung bringt er es nirgends. Cyrano bei Roſtand, beſonders im vierten Akt, iſt ein unverächtliches Beiſpiel. Vor allem aber iſt Ibſens Peer Gynt zu nennen.

Humoriſtiſch durchſetzte Tragik umgekehrt iſt dort vorhanden, wo die tragiſche Betrachtung überwiegend und herrſchend bleibt, aber humoriſtiſche Brechungen und Umkehrungen in ihn aufgenommen ſind. Der tragiſch Leidende iſt hier imſtande, ſein eigenes Leiden und das Leiden der übrigen Welt ſo zu betrachten, daß er als Glied in einem närriſchen Verlaufe, in einer grotesken Komödie erſcheint. Hamlet fällt hier wohl jedermann zuerſt ein. Aus der neueſten Dichtung kann Triſtan, wie er bei Ernſt Hardt in Tantris der Narr auftritt, als gutes Beiſpiel dienen. Humoriſtiſch gebrochene Tragik.

Noch verwickelter aber wird die Sache und noch bedeutend ſchwieriger für den Dichter wird die Aufgabe, wenn das, was die Verbindung mit dem Tragiſchen eingehen ſoll, nicht nur der Humor, ſondern auch ein Objektiv-Komiſches iſt. Dann liegt die Sache ſo, daß das furchtbare Ereignis, das grauenvolle Schickſal, das uns tragiſch ergreift, zugleich den Eindruck des Grotesken, des komiſch Verzerrten — und nur um eine ſolche Komik kann es ſich dabei handeln — Tragikomik

machen ſoll. Ein derartiger Wechſel im Eindruck kann natürlich nur durch die ſubjektive Beleuchtung, alſo durch die Hilfe des Humors, erzeugt werden. Allein der Unterſchied von dem tragiſchen Humor und der humoriſtiſch gebrochenen Tragik beſteht doch darin, daß hier ein beſtimmtes Ereignis, eine beſtimmte Situation, ein beſtimmtes Geſchick ſeine grauſigen Züge zugleich das Ausſehen des Komiſchen gewinnen ſoll. Jene beiden anderen Arten der Verbindung von Humor und Tragik bedeuten überwiegend eine Miſchung im Betrachten, Beleuchten, Auffaſſen. Selbſtverſtändlich handelt es ſich dabei um fließende Übergänge. Dieſe dritte Art der Verbindung darf man im beſonderen als Tragikomik bezeichnen. Es ſteht natürlich nichts im Wege, in einem weiteren Sinne auch den tragiſchen Humor und die humoriſtiſch gebrochene Tragik in dem Namen Tragikomik mitzubefaſſen.[1])

Schwierigkeiten der Tragikomik.

Nur einem allergrößten Dichter könnte das Tragikomiſche in vollbefriedigender Weiſe gelingen. Wenn eine furchtbare Gefährdung, eine grauſige Vernichtung zugleich das Ausſehen eines grotesken Spaßes haben ſoll, ſo muß der Dichter hinſichtlich desſelben Gegenſtandes einen ungeheuer jähen Wechſel der Betrachtungsſtandpunkte und dementſprechend der Gefühlsweiſen im Leſer als glaubhaft und natürlich herbeiführen. Dies iſt eine überaus ſchwierige Aufgabe. Nur zu leicht kommt der Dichter dabei in Gefahr, gewalttätig und unnatürlich zu verfahren, ja ins Rohe und Gemeine zu fallen. Hebbel hat ſich in dem Trauerſpiel in Sizilien nach dieſer Richtung verſucht. Die grauſigen Vorgänge ſtellen zugleich eine derbkomiſche Verwicklung dar: die beiden Geſetzeswächter erſtechen Angiolina aus Habgier, ergreifen den unſchuldigen Sebaſtiano als Mörder und werden dann durch einen Dieb, der ſich vor ihnen auf einem Baume verſteckt gehalten hatte, entlarvt. Aber dieſe Tragikomik greift nicht tief. Von Schnitzler iſt der Einakter „Der grüne Kakadu“ zu nennen: die Schrecken

[1]) In der Äſthetik des Tragiſchen gebrauche ich das Wort „Tragikomik“ in einem noch weiteren Sinn. Ich nehme dort eine niedrigere Stufe des Tragikomiſchen an und befaſſe alle ſolche Fälle darunter, wo das Komiſche eines Charakters eine Grundlage, ein Mittel bildet, das zum Tragiſchen hinführt, wo ſich alſo die Tragik, wenigſtens teilweiſe, aus dem Boden des Komiſchen entwickelt. Beiſpiele ſind Shylock, bei Grillparzer Bancbanus und die Jüdin Rahel. Was ich im Texte als tragiſchen Humor, als humoriſtiſch gebrochene Tragik und als Tragikomik im engeren Sinne unterſcheide, tritt in meiner Äſthetik des Tragiſchen als Tragikomik der höheren Stufe auf. Ich nenne dieſe höhere Stufe dort das Tragikomiſche der verſchmelzenden Art (S. 453 ff.).

und Greuel der Revolution werden im Stil frech-grotesker Komik geſchildert. Vielen modernen Dichtern ſchwebt das Tragikomiſche als das Höchſte vor. Allein meiſtens ſind Mißgeburten das Ergebnis der krampfhaften Bemühungen, Tragikomik zu erzeugen. Iſt doch das Tragikomiſche manchem unter den Modernen nur darum ſo ans Herz gewachſen, weil die widerſpruchsvolle Natur dieſes Typus ihm ſo recht geeignet erſcheint, einen unerhörten Nervenkitzel hervorzubringen. Grauſigkeitsſchauer mit frecher Luſtigkeit verſchmelzen — dies verſpricht einen guten Erfolg bei dem Großſtadtpublikum mit ſeinen verwöhnten und erſchöpften Nerven. Ich denke dabei beſonders an Wedekind. Dieſer Schriftſteller ſetzt ſein ganzes perverſes Trachten darein, das grauſige Gebräu, das er aus allen Sorten ſtinkendſter Verworfenheit, vor allem aber vergiftetſter Unzucht zurecht gemacht hat, noch durch grotesk-grinſende Luſtigkeit zu würzen. Auch Dehmel hat eine (noch dazu recht anſpruchsvoll auftretende) „Tragikomödie“ geſchrieben. Doch iſt ſein Mitmenſch mit nichten eine ſolche, ſondern ein nicht gerade bedeutendes bürgerliches Trauerſpiel mit ausgeſucht gräßlichem Schluß und einigen eingeflochtenen komiſchen Szenen. Das Komiſche iſt mit dem Tragiſchen nicht zur Einheit verbunden. Von Humor aber iſt keine Spur zu finden.

Wert der Tragikomik.

Es iſt nur in ſehr eingeſchränktem Maße zuzugeben, daß die Verſchmelzung der Tragik mit Komik und Humor die tiefſte und erſchöpfendſte Weltbeleuchtung bedeute. Freilich kommen, wenn dieſe Verſchmelzung unternommen wird, die beiden großen möglichen Stellungen zu den negativen Seiten der Welt zu Worte. Die Tragik für ſich und der Humor für ſich ſind im Vergleiche hiermit in ihrer Betrachtungs- und Gefühlsweiſe einſeitig. Allein es iſt zu bedenken, daß in dem Tragikomiſchen — dieſes Wort im weiteren Sinn genommen — die beiden Gefühlsrichtungen einander ſtets mehr oder weniger hemmen, wenn nicht gar ſtören, derart, daß keine von beiden voll und rein zur Ausbildung gelangt. Die Tiefen des Tragiſchen vermag doch nur die reine Tragik, die Tiefen des Humors nur der von eigentlicher Tragik unbeſchwerte Humor auszuſchöpfen. Die reine Tragik und der reine Humor geben uns daher, wenn auch ein jeder Typus nur von einer Seite her, ein reineres, entwickelteres, eindringenderes Bild von der Wirklichkeit als die freilich umfaſſendere, reichere Tragikomik mit ihrer unruhigen, innerlich gehemmten Art.

Zweiundzwanzigſtes Kapitel.

Das Häßliche.

Häßlich gleichbedeutend mit wideräſthetiſch.

1. In Form eines kurzen Anhangs muß noch dem Begriff des Häßlichen eine Erörterung gewidmet werden. Die Behandlung des Inbegriffs der äſthetiſchen Grundgeſtalten muß auch die Geſtalt des Häßlichen zur Sprache bringen. Mit dem Häßlichen tritt freilich kein neuer äſthetiſcher Typus hinzu. Das Häßliche iſt nichts weiter als die Zuſammenfaſſung des äſthetiſch Mißwertigen, des Wideräſthetiſchen. Man kann das Wort „häßlich“ auch in einem anderen Sinne faſſen. Davon wird weiterhin die Rede ſein. Jedenfalls aber iſt ein Name nötig für die Zuſammenfaſſung der unzähligen Gebilde, die den äſthetiſchen Anforderungnn widerſprechen, daher äſthetiſche Unbefriedigung und Mißbilligung erwecken und den äſthetiſchen Betrachter abſtoßen. Und da bietet ſich im Anſchluß an den Sprachgebrauch das Wort „häßlich“ dar. Das Häßliche iſt gleichbedeutend mit dem äſthetiſch Verletzenden, äſthetiſch Unbefriedigenden, dem Wideräſthetiſchen. Ich ſage: „im Anſchluß an den Sprachgebrauch“, denn es bedarf allerdings einer gewiſſen Verallgemeinerung des Sprachgebrauchs. Man bezeichnet als häßlich gewöhnlich nur gewiſſe ſtarke, in hohem Grad beleidigende äſthetiſche Verfehlungen. Entſpricht etwa eine Erzählung nicht der Forderung der Einheit, ſo pflegt man ſie darum noch nicht häßlich zu nennen. Solche Erweiterungen des Sprachgebrauchs aber muß die Wiſſenſchaft überaus häufig vornehmen.

Zwei Arten des Häßlichen.

Das Wideräſthetiſche äußert ſich nun in zwei Weiſen: entweder befindet es ſich in Widerſpruch mit den allgemeinen äſthetiſchen Normen (wie der erſte Band ſie dargelegt hat) oder mit den beſonderen Normen der äſthetiſchen Grundgeſtalten (wie ſie der zweite Band behandelt). Demgemäß tritt dem Häßlichen der allgemeinen Art das Häßliche der beſonderen Art gegenüber.

Vier Richtungen des Allgemein-Häßlichen.

2. Entſprechend den vier äſthetiſchen Grundnormen ergeben ſich vier Richtungen des Allgemein-Häßlichen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſe vier Richtungen des Häßlichen untereinander höchſt

mannigfaltige Verbindungen eingehen und ſich auch mit dem Äſthetiſch-Befriedigenden in unüberſehbar verſchiedener Weiſe verbinden können. Wenn wir einen Gegenſtand als häßlich bezeichnen, ſo meinen wir ſogar in der Regel nicht, daß er in allen Beziehungen wideräſthetiſch wirke, ſondern nur, daß für unſeren Eindruck das Wideräſthetiſche an ihm überwiege.

Das Pſychologiſch-Häßliche.

Denken wir an die erſte äſthetiſche Grundnorm, ſo ſtellt ſich uns alles als wideräſthetiſch dar, was dem gefühlsbeſeelten Anſchauen oder — gegenſtändlich ausgedrückt — der Einheit von Form und Gehalt zuwiderläuft. Hierin liegt eine Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten des Häßlichen. Wideräſthetiſch iſt einmal alles, was uns eine nur undeutliche, verſchwommene, zerfließende Anſchauung gewinnen läßt, was unſere Anſchauung nur unkräftig in Anſpruch nimmt. Dabei iſt natürlich an ſinnliches Wahrnehmen wie an Phantaſieanſchauen zu denken. Wideräſthetiſch iſt der Eindruck aber auch dort, wo unſer Fühlen nur matt und kümmerlich erregt wird, wo an Stelle von Gefühlen ſich uns kahle Vorſtellungen, trockene Gedanken als „einzufühlender“ Gehalt darbieten. Und auch dort werden wir wideräſthetiſch berührt, wo es nicht gelungen iſt, den Gefühlsgehalt anſchaulich hervortreten zu laſſen, wo man ihn erraten oder auf außeräſthetiſchen Wegen erkunden muß, wo man im Unklaren bleibt, ob man ihm auf der Spur ſei oder nicht. Man mag an allegoriſche Gemälde denken. Das Häßliche dieſer erſten Richtung mag das Pſychologiſch-Häßliche heißen. Natürlich darf man dieſe Sätze nicht formelhaft nehmen und darnach einfach aburteilen, ſondern man muß ſtets im Auge behalten, daß die Eigentümlichkeit des Kunſtzweiges oder auch des Stoffgebietes der Erfüllung der erſten Grundnorm hinſichtlich der Anſchaulichkeit oder hinſichtlich des Gefühlsgehaltes oder auch hinſichtlich der Einigung beider Seiten erhebliche Hemmungen bereiten kann, und daß daher gewiſſe Ermäßigungen und Stellvertretungen eintreten müſſen. Dann wird man nicht ohne weiteres von wideräſthetiſchem Eindruck reden dürfen.

Das Häßliche des Gehalts.

Wenn wir auf die zweite äſthetiſche Grundnorm blicken, ſo ergibt ſich eine andere Richtung des Wideräſthetiſchen. Alles, was ſich gegen die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen verſündigt, iſt inſofern häßlich. Wo der dargeſtellte Gehalt nichtsſagend, trivial, kümmerlich, allzu oberflächlich iſt, entſteht äſthetiſche Unbefriedigung; ebenſo aber dort, wo etwas unterhalb des Menſchlich-Bedeutungsvollen deshalb bleibt, weil der Gehalt ein bloßer Ausnahme-Fall iſt, dem

Allzu-Sonderbaren, Allzu-Eigenſinnigen angehört. In dieſen Beziehungen mag von dem Häßlichen des Gehalts die Rede ſein.

Das Stofflich-Häßliche.

Der dritten äſthetiſchen Norm entſpricht das Häßliche der ſtofflichen Erregung. Überall wo die Forderung der Beſchaulichkeit, der Abgelöſtheit von unſerem Verwirklichungsdrange verletzt wird, entſteht äſthetiſches Mißfallen. Mag der äſthetiſche Eindruck durch Ekel oder Grauen oder durch Wolluſtgefühle verunreinigt werden, mag ſich ihm Ärger, Unwille, Empörung zugeſellen, mögen vaterländiſche, freiheitliche, religiöſe Affekte das Äſthetiſche zurückdrängen, mag der ſinnliche Eindruck des Gegenſtandes allzu aufdringlicher Art ſein oder uns geradezu wehe tun: in allen dieſen Fällen entſpringt Wideräſthetiſches. Ich nenne es kurz das Häßliche der Stofflichkeit. Hier beſonders übrigens drängt ſich die vorhin gemachte Bemerkung auf, daß ſtets die beſonderen Bedingungen des jeweiligen Kunſtzweiges und des jedesmaligen Gegenſtandes beachtet werden müſſen. Denn der Fall iſt häufig, daß auf Grund der Beſonderheit dieſer Bedingungen ſich eine gewiſſe Einſchränkung der Grundforderung der Willens- und Stoffloſigkeit als nötig erweiſt. Man wird ein mit künſtleriſchen Vorzügen ausgeſtattetes Freiheitslied darum, weil es auf Erregung des Freiheitsſtrebens und entſprechenden Tatendranges ausgeht, nicht als häßlich bezeichnen dürfen. Der außeräſthetiſche Zweck iſt hier ſo wertvoller Art, daß wir das Sündigen gegen die äſthetiſche Norm als gerechtfertigt empfinden.

Das Häßliche der Gliederung.

Der vierten äſthetiſchen Grundnorm läuft gleichfalls ein Wideräſthetiſches zur Seite. Wo die Mannigfaltigkeit ins Wilde und Wüſte geht, wo Unüberſichtlichkeit, Überladung, betäubendes Vielerlei herrſcht, fühlen wir uns äſthetiſch geradeſo abgeſtoßen, als wo die Starrheit der Regel Eintönigkeit zur Folge hat, und wo überhaupt das Mannigfaltige zur Leere und Magerkeit zuſammenſchrumpft. Auch die Unüberſchaubarkeit des Gegenſtandes, das Hinauswachſen ſeiner Ausdehnung über die nun einmal beſtehenden Grenzen unſerer Faſſungskraft beim Sehen, Hören und Reproduzieren gehört hierher. Dieſe vierte Richtung des Häßlichen mag das Häßliche der Gliederung heißen.

Damit ſind die Richtungen des Häßlichen bezeichnet, ſoweit ſie ſich aus der Verletzung der allgemeinen äſthetiſchen Normen ergeben. In jedem einzelnen Falle handelt es ſich natürlich darum, zu entſcheiden, ob das Wideräſthetiſche durch die äſthetiſchen Vorzüge überwogen wird, ſo daß vielleicht eine Trübung des äſthetiſchen Ein-

drucks kaum bemerkbar iſt, oder ob und in welchem Grade die wideräſthetiſchen Störungen das äſthetiſch Befriedigende in den Hintergrund drängen, ſo daß uns vielleicht das Gelungene kaum noch zum Bewußtſein kommt.

Das Häßliche der beſonderen Art.

3. Das Häßliche der beſonderen Art ergibt ſich parallellaufend mit den äſthetiſchen Grundgeſtalten, wie ſie dieſer zweite Band dargelegt hat. Jeder äſthetiſche Typus ſtellt, nebſtdem daß er den allgemeinen äſthetiſchen Normen entſpricht, einen Inbegriff beſonderer äſthetiſcher Erforderniſſe dar. Wo nun ein äſthetiſcher Gegenſtand mit dieſen beſonderen Normen in Widerſtreit tritt, ergibt ſich ein wideräſthetiſcher Eindruck. Es kommt jedoch darauf an, dieſen Satz richtig zu verſtehen.

Wie dieſes Häßliche zu verſtehen iſt.

Das In-Widerſtreit-Stehen mit den Normen eines beſtimmten äſthetiſchen Typus hat zur Vorausſetzung, daß der Gegenſtand, um den es ſich handelt, zu dieſem beſtimmten Typus gehören will; daß aus dem Kunſtwerk die Abſicht des Künſtlers zu uns ſpricht, dieſem beſtimmten Typus gerecht zu werden. Eine Dichtung zeigt beiſpielsweiſe das Streben des Dichters, erhaben zu ſein, zugleich aber tritt an ihr Verfehltheit der Mittel oder Nichtkönnen in der Anwendung richtiger Mittel zutage. Alſo: die Dichtung will als erhaben gelten, aber den Normen des Erhabenen iſt nicht Genüge geleiſtet. Dagegen iſt ein Nichtübereinſtimmen mit den Normen des Erhabenen überhaupt nicht im entfernteſten ſchon wideräſthetiſch. Der Leſer hat etwa eine erhabene Dichtung erwartet und findet nun ſeine Erwartung nicht erfüllt. Da wäre es höchſt übereilt, die Dichtung ſchon deshalb als verfehlt anzuſehen; es kommt vielmehr darauf an, auf welchen Typus die Dichtung angelegt erſcheint. Der Dichter wollte vielleicht gar nicht etwas Erhabenes ſchaffen, ſondern ſich auf gewöhnlichem Boden halten; er war weit entfernt davon, in ſeine Dichtung irgend einen Erhabenheitsanſpruch hineinzuarbeiten. Alſo darf die Dichtung auch trotz der getäuſchten Erwartung des Leſers nicht mit den Normen des Erhabenen gemeſſen werden.

Naheliegende falſche Anwendungen.

Dies klingt ſo ſelbſtverſtändlich, daß es überflüſſig erſcheinen könnte, darauf hinzuweiſen. Und doch wird ſo häufig gegen dieſe Selbſtverſtändlichkeit geſündigt. Unter Verkennung dieſer ſo einleuchtenden Sachlage werden oft die ungerechteſten äſthetiſchen Urteile abgegeben. Ein Drama mit unglücklichem Ausgang zum Beiſpiel entſpricht nicht den Erforderniſſen des Tragiſchen. Sofort wird es von vielen verurteilt. Und doch liegt der Fall vielleicht ſo, daß der

Dichter überhaupt nichts Tragiſches ſchaffen, ſondern innerhalb des Typus des Jammervollen und Entſetzlichen bleiben wollte. Oder man verurteilt ein Gemälde, weil es den Normen der Formſchönheit widerſtreitet. Das Gemälde will aber gar nicht dem Formſchönen entſprechen, es iſt von vornherein aufs entſchiedenſte nach der Seite des Charakteriſtiſchen angelegt.

Ich habe nicht die Abſicht, die Reihe der äſthetiſchen Grundgeſtalten mit ihren Arten im Hinblick auf die entſprechenden Formen des Wideräſthetiſchen zu durchlaufen. Die Behandlung der äſthetiſchen Geſtalten ließ leicht und deutlich erkennen, worin jedesmal das entſprechende Wideräſthetiſche zu ſuchen ſei. Zudem bin ich bei zahlreichen Geſtaltungen ausdrücklich auf naheliegende Verfehlungen und Entartungen eingegangen. So habe ich, um nur an einiges zu erinnern, auf die Ausartung des Gattungsſchönen und des Individuellcharakteriſtiſchen (S. 91 f.), auf die Gefahren des Wideräſthetiſchen beim Gräßlich-Erhabenen (S. 156 ff.), beim Prächtigen (S. 175 f.), beim Pathetiſchen (S. 185 f.) hingewieſen. Ebenſo habe ich beim Sinnlich-Schönen (S. 237 f.), ſodann im beſonderen beim Üppigen (S. 240 f.) wie beim Reizenden (S. 244) die naheliegenden Irrwege angedeutet. Und auch das Rührende, Tragiſche und Komiſche gaben Veranlaſſung, auf Entgleiſungen und Ausartungen hinzuweiſen. Es wäre daher nicht nur ermüdend, ſondern es iſt auch überflüſſig, das Häßliche der beſonderen Art in ſeinen parallellaufenden Typen an den Augen des Leſers vorübergehen zu laſſen.

Das Häßliche in engem Sinn.

4. Aus dem Umkreis des Häßlichen der beſonderen Art heben ſich gewiſſe Formen durch ihre Bedeutſamkeit hervor. Und für dieſe Formen wird auch gemäß unſerem Sprachgefühl die Bezeichnung „häßlich“ ganz beſonders angewendet.

Das Formhäßliche.

Das Häßliche in engerem Sinn iſt kurz geſagt das Charakteriſtiſche in ſeiner Ausartung. Dabei denke ich zunächſt an das Charakteriſtiſche in eigentlichſter Bedeutung, an das Formcharakteriſtiſche. Iſt das Unvermittelte, Gebrochene, Zerriſſene, Widerſtreitende, kurz eben das Charakteriſtiſche der Linien (um nur von dieſer Seite der Form zu reden) derart einſeitig entwickelt, daß hiermit unſerem zuſammenfaſſenden und ſtimmungsſymboliſch-beſeelenden Sehen eine überwiegend oder ausſchließlich unluſtvolle Aufgabe geſtellt iſt, ſo werden wir äſthetiſch beleidigt. Die Unluſtzumiſchung, die den Eindruck des Charakteriſtiſchen kennzeichnet, hat ſich hier derart geſteigert, daß die Luſt ganz oder nahezu verdrängt erſcheint. Man darf

dieſe Zuſpitzung des Formcharakteriſtiſchen zum beleidigend Verzerrten als das Häßliche in engſtem Sinne bezeichnen.

Das Individuell-Häßliche

Wir haben aber auch an das Individuellcharakteriſtiſche zu denken. Wir ſtellen uns vor: das Individuelle iſt derart zugeſchärft, daß der Zuſammenhang mit dem Allgemein-Menſchlichen, mit dem Gattungsmäßigen nahezu oder gänzlich verloren gegangen iſt. Das Individuelle iſt bis zum ſinnloſen Eigenſinn, bis zur Schrullenhaftigkeit, Abgeſchmacktheit, Verrücktheit geſteigert. Aus dem Individuell-Äſthetiſchen der berechtigten Art iſt ein Häßliches geworden. Ich kann dieſes Häßliche als das Individuell-Häßliche bezeichnen, während jenes an erſter Stelle gekennzeichnete Häßliche das Formhäßliche heißen mag.

Das Inhalts-häßliche

Und endlich haben wir an das Inhaltscharakteriſtiſche zu denken, an das Äſthetiſche der peſſimiſtiſchen Art. Wir ſtellen uns vor, daß das Schreckliche, Greuliche, Beängſtigende derart geſteigert vorhanden ſei, daß der Betrachter in widrige ſtoffliche Erregung verſetzt wird, ſei dies Abſcheu oder Ekel oder Erbitterung oder ein ſonſtiger Affekt. Auch in dieſem Falle liegt Wideräſthetiſches von beſonders äſthetiſch-beleidigender Art vor. Ich darf in dieſem Falle von dem Inhaltshäßlichen reden.

Zuſammengehörigkeit dieſer drei Arten

Dieſe drei Arten des Häßlichen — das Formhäßliche, Individuell-Häßliche und das Inhaltshäßliche — gehören eng zuſammen. Nicht nur weil alle drei Arten eine beſonders empfindliche Unluſt erregen, ſondern auch weil das Häßliche in allen drei Fällen ſich uns als ein übertrieben und maßlos Eigenartiges, als ein Verzerrtes fühlbar macht. Und ſodann kommt dieſen drei Arten von Häßlichkeit eine beſondere Bedeutſamkeit inſofern zu, als ſie lebhaft zu Einfühlung auffordern. In anderen Fällen iſt das Wideräſthetiſche matt und ſchal. Hier dagegen liegt Häßliches von eindrucksvoller Art vor.

Das Häßliche als treibende Kraft.

5. Man begegnet in der Äſthetik überaus oft Wendungen von der Art: Häßliches ſei in dieſem oder jenem äſthetiſchen Typus (wie etwa im Komiſchen, in gewiſſen Formen des Erhabenen) als Moment enthalten, ſei in ihn eingegangen, ſei in ihm wirkſam.[1]) Solchen Wendungen liegt die Vorſtellung zugrunde: das Häßliche ſei ſo etwas wie eine lebendige Macht, wie eine durchdringende Seele oder auch wie ein Gärungsſtoff. Indem das Häßliche in das Komiſche eindringe,

[1]) Ich verweiſe etwa auf FRIEDRICH VISCHER: er behandelt das Häßliche als eine dialektiſche Triebkraft, die bei der Geburt des Komiſchen weſenhaft beteiligt iſt (Äſthetik, §§ 48 ff.).

lege es ſeine wideräſthetiſche Natur, die ihm an ſich zukomme, ab und werde zu einem herb belebenden Elemente.

Das Richtige in dieſer Vorſtellungsweiſe.

Führt man dieſe Vorſtellungsweiſe auf das Richtige, das in ihr liegt, zurück, ſo kommt man zu dem einfachen, uns längſt geläufigen Satze, daß an verſchiedenen äſthetiſchen Geſtaltungen ſich der Typus des Charakteriſtiſchen (dieſes Wort in ſeinen drei Bedeutungen genommen) ſtark entwickelt zeigt. Das Furchtbar-, Grauenvoll- und Gräßlich-Erhabene, das Niederdrückend-Tragiſche, das Burleske, Groteske und andere Typen ſind ein beſonders günſtiger Boden für die Entfaltung derjenigen Eigentümlichkeiten, die das Charakteriſtiſche ausmachen. Nicht das Häßliche alſo, ſondern das Charakteriſtiſche iſt in dieſen Typen enthalten.

Wie kommt man nun aber dazu, das, was von dem Charakteriſtiſchen gilt, von dem Häßlichen auszuſagen? Das Charakteriſtiſche iſt in jenen Typen in ſtarker Entwicklung, alſo mit deutlich ſpürbarer Unluſt verknüpft, enthalten. Man darf daher ſagen, daß dieſes Charakteriſtiſche, ſobald man es aus der Verbindung mit dem Erhabenen, Tragiſchen, Komiſchen, Humoriſtiſchen herauslöſe, alſo diejenigen Zuſammenhänge entferne, durch die jene Unluſt luſtvoll überwogen wird, ſich in ein Häßliches umwandle. In einer grotesken Karikatur beiſpielsweiſe iſt dieſe beſtimmte Verzerrung äſthetiſch erträglich, weil durch den komiſchen Zuſammenhang die zum Überwiegen der Unluſt nötige Luſt herbeigeſchafft wird. Stellt man ſich dagegen das Komiſche beſeitigt vor, ſo bleibt lediglich nackte unluſtvolle Verzerrtheit, alſo reine Häßlichkeit übrig. Soweit herrſcht richtige Vorſtellung und Ausdrucksweiſe. Nun läßt man eine gewiſſe metaphyſiſche Steigerung einfließen: die bedingungsweiſe vorgeſtellte Umwandlung des Charakteriſtiſchen in ein Häßliches wird ſo verſtanden, als ob das Häßliche eine lebendige Potenz wäre, die ſchon in jenen Typen gewaltet und gewirkt habe. Dort, in dem Medium jener Typen, habe das Häßliche ſeine Schädlichkeit verloren und ſich vielmehr als ein fruchtbarer Keim, als eine auf Eigenart und Herbheit hinwirkende Macht erwieſen. In freigewordenem Zuſtande dagegen trete die reine Schädlichkeit dieſer Macht hervor. Ich will ſolche metaphyſiſch ſteigernde Ausdrucksweiſen nicht verboten haben. Nur muß man ſich gegenwärtig halten, daß ſie nicht in eigentlichem Sinne gemeint ſein können, und worin dieſer eigentliche Sinn liegt.

Schlußbetrachtung.

6. Jetzt iſt das Reich des Äſthetiſchen nach allen Richtungen durchwandert. Alle Gebilde, zu denen ſich das Äſthetiſche geſtaltet,

ſind beſchrieben, zergliedert, liebevoll nach ihrer Eigentümlichkeit charakteriſiert und bewertet. Dabei zeigte es ſich uns aber auf Schritt und Tritt, daß es ſich nicht um feſte, ſtarre Gebilde, ſondern um äſthetiſche Entwicklungsrichtungen, um lebensvolle Geſtaltungsmöglichkeiten handelt. Uns ſteht, indem wir zurückblicken, nicht eine Galerie vor Augen, in der die äſthetiſchen Typen wie abgeſchloſſene Muſterbilder aufgeſtellt ſind. Vielmehr tragen wir den Eindruck davon, daß das Reich des Äſthetiſchen ein Inbegriff pſychologiſcher Entwicklungstendenzen iſt, die ſich in höchſt mannigfaltiger Weiſe miteinander verbinden und durcheinander ſchlingen, ſich in oft überraſchender Weiſe befruchten und zu neuen Geſtaltungen vermählen. In dieſes nicht leicht zu durchſchauende Mit- und Ineinander der äſthetiſchen Entwicklungsrichtungen Klarheit und Ordnung zu bringen, war die Aufgabe dieſes Bandes. Es iſt nun Zeit, daß ich mich den Fragen der Kunſt und des künſtleriſchen Schaffens zuwende. Damit iſt der erſte Fragenkreis des folgenden Bandes bezeichnet.

Ästhetik des Tragischen

von **Johannes Volkelt**

Professor der Philosophie an der Universität Leipzig

Zweite, neu bearbeitete und stark vermehrte Auflage

XVI, 488 Seiten gr. 8° Elegant gebunden M 10.—

„... Volkelt vereinigt mit eindringendem Scharfsinn, feinstem Zergliederungsvermögen und unbestechlicher Objektivität zugleich eine so umfassende Kenntnis insbesondere auch der neueren und neuesten Literatur wie sicher nur wenige unter den professionierten Philosophen." (Artur Drews in den Preuss. Jahrbüchern.)

„... Hier haben wir es nicht mit einem Buche zu tun, in welchem ästhetischer Doktrinarismus uns anlangweilt." (Ad. Matthias in der Düsseldorfer Zeitung.)

Zwischen Dichtung und Philosophie

Gesammelte Aufsätze von **Johannes Volkelt**

VII, 389 Seiten gr. 8° In Leinen M 8.—, in Liebhaberhalbfranzband M 10.50

Inhalt: I. Lebens- und Weltgefühle in der Lyrik des jungen Goethe — II. Fausts Entwicklung vom Genießen zum Handeln in Goethes Dichtung — III Die Philosophie der Liebe und des Todes in Schillers Jugendgedichten — IV. Was Schiller uns heute bedeutet — V. Jean Pauls hohe Menschen — VI. Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben — VII. Grillparzer als Dichter des Willens zum Leben — VIII. Grillparzer als Dichter des Komischen — IX. Die Lebensanschauung Friedrich Theodor Vischers — X. Kunst, Moral und Kultur — XI. Bühne und Publikum.

Die Quellen der menschlichen Gewißheit

von **Johannes Volkelt**

VI, 134 Seiten gr. 8° Leicht gebunden M 3.50

Grillparzer als Dichter des Tragischen

von **Johannes Volkelt**

Zweiter, unveränderter Abdruck

VIII, 216 Seiten 8° Gebunden M 4.—

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Goethe von Albert Bielschowsky

Sein Leben und seine Werke. Zwei Bände

Erster Band. IX, 522 S. Mit einem Titelbild in Gravüre: Tischbeins Goethe in Italien. 59. bis 62. Tausend. In Leinwand geb. M 6.—, in ff. Halbfranz M 8.50

Zweiter Band. IV, 748 S. Mit einem Titelbild in Gravüre: Stielers Goethe-Porträt. 57. bis 59. Tausend. In Leinwand geb. M 8.—, in ff. Halbfranz M 10.50

Schiller von Karl Berger

Sein Leben und seine Werke. Zwei Bände

Erster Band. VI, 633 S. Mit einer Titelgravüre: Graffs Schiller im 29. Lebensjahr. 5. Auflage, 14.—16. Tausend. In Leinen M 6.—, in feinstem Halbfranzband M 8.50

Zweiter Band. VI, 812 S. Mit einer Titelgravüre: Schiller im 35. Lebensjahre nach L. Simanovicz. 4. Aufl. 10.—13. Taus. In Leinen M 8.—, in ff. Halbfrbd. M 10.50

Schiller von Eugen Kühnemann

Mit einer Wiedergabe der Schillerbüste von Dannecker

3. Auflage (6. bis 9. Tausend) XIV, 612 Seiten Elegant gebunden M 6.50

Herder von Eugen Kühnemann

Sein Leben und seine Werke

XIX, 413 Seiten. Mit Porträt Fein gebunden M 7.50

Grillparzer von August Ehrhard

Sein Leben und seine Werke

Deutsch von **Moritz Necker.** Mit Porträts und Faksimiles

VI, 531 Seiten 8° In Leinen M 7.50

„Ein scharf umrissenes, aus dem besten Material hergestelltes Bild von der Persönlichkeit Grillparzers nach der menschlichen wie nach der künstlerischen Seite." (Neue Freie Presse.)

„Als die beste der bisherigen Grillparzer-Biographien zu rühmen und zu empfehlen." (Janus, Blätter für Literaturfreunde.)

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Shakespeare von Max J. Wolff

Der Dichter und sein Werk. Zwei Bände.

VI, 477 und III, 470 Seiten. Mit einer Nachbildung des Droeshout- und Chandos-Porträts in Gravüre. In Leinwand geb. M 12.—, in ff. Liebhaberband M 17.—

„Wolffs vortreffliches Buch steht unter den Werken, die in schöner und geschmackvoller Form ein Gesamtbild von Shakespeares geistiger Persönlichkeit und seiner Zeit zu geben suchen, in vorderster Reihe und verdient die weiteste Verbreitung in allen Kreisen des deutschen Volkes." (Dr. Eugen Kilian im Literar. Echo.)

Kant von Dr. M. Kronenberg

Sein Leben und seine Lehre

Dritte, revidierte Auflage. Mit einem Porträt.

IX, 409 Seiten 8° Gebunden M 4.80

„Kronenberg . . . gebührt das Lob, daß er es verstanden hat, den schwierigen und spröden Stoff übersichtlich und durchsichtig zu gestalten und ihn so auch dem philosophisch nicht Vorgebildeten nahe zu bringen; namentlich gilt dies von der Darstellung der Ethik und Ästhetik; auf diese letztere ist sogar selbst etwas wie ein ästhetischer Schimmer gefallen." „Die Wärme, oder wie man neuerdings lieber sagt, die Stimmung, mit der Kronenberg von Kant spricht, wird auch auf die Leser übergehen und sie für den Gegenstand erwärmen und gewinnen." (Prof. Theobald Ziegler im Schwäbischen Merkur.)

Molière von Max J. Wolff

Der Dichter und sein Werk

VI, 632 Seiten. Mit zwei Porträtgravüren. In Leinwand M 10.—, in Liebhaberhalbfranz M 12.50. (Soeben erschienen.)

„Wer die Shakespeare-Biographie des gleichen Verfassers kennt, nimmt den mit gediegener Vornehmheit ausgestatteten Molière-Band mit dem günstigsten Vorurteil zur Hand und wird in seinen Erwartungen nicht getäuscht. . . Das Werk wird für lange Zeit als maßgebende Molière-Biographie gelten können und darf deshalb nachdrücklich allseitiger Beachtung empfohlen werden." (Hamburger Nachr.)

Henrik Ibsen von Roman Woerner

Zwei Bände In Leinen je M 9.—

„Roman Woerner hat seine Aufgabe glänzend gelöst. Nicht etwa nur als Philologe und Literarhistoriker, insofern er die nordischen Quellen . . . gewissenhaft studierte . . ., sondern auch als feinfühliger Ästhetiker." (Literarisches Echo.)

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Deutsche Poetik

Von **Dr. RUDOLF LEHMANN,** Professor an der kgl. Akademie in Posen. X, 264 Seiten Lex. 8°. Geheftet M 5.—, gebunden M 6.—

„Das Buch Lehmanns bedeutet nicht mehr und nicht weniger als den Abschluß einer auf langem Wege vorbereiteten Umwandlung und Umwertung der Grundelemente wissenschaftlicher Poetik. ." *(Geheimrat Dr. J. Buschmann in der Monatschrift für höhere Schulen.)*

Deutsche Stilistik

Von **RICHARD M. MEYER,** a.o. Professor an der Universität Berlin. XI, 237 Seiten Lex. 8°. Geheftet M 5.—, gebunden M 6.—

„. . Jeder Lehrer, auch der älteste und erfahrenste Praktiker, wird hier noch manches lernen können. . " *(Ministerialrat Dr. A Baumeister in der Zeitschrift für das Gymnasialwesen.)*

Deutsche Verslehre

Von **Dr. FRANZ SARAN,** a.o Professor an der Universität Halle. XV, 355 Seiten Lex. 8°. Geheftet M 7.—, gebunden M 8.—

„Saran ist in der jüngeren Germanistengeneration der bedeutendste und fruchtbarste Metriker. . . Es kann natürlich in einer Besprechung der reiche Inhalt des trefflichen Buches nicht erschöpft werden. Dafür muß jeder auf das Werk selbst verwiesen werden. Möge der Lehrer des Deutschen dieses Buch recht eifrig benützen — es führt ihn in das Verständnis und das richtige Lesen der deutschen Klassiker ein wie kein zweites!" *(Privatdozent Dr. Fr. Wilhelm, München, in der Monatsschrift für höhere Schulen.)*

Etymologie der neuhochdeutschen Sprache

Eine Darstellung des deutschen Wortschatzes in seiner geschichtlichen Entwicklung. Mit Index. Von **Dr. HERMANN HIRT,** a.o. Professor an der Universität Leipzig. XV, 404 Seiten Lex. 8°. Geh. M 8.—, geb. M 9.—. (Soeben erschienen.)

Der Verfasser, eine Autorität auf dem Gebiete der Sprachforschung, hat es als seine Hauptaufgabe angesehen, das, was bis heute auf dem Gebiete der Wortforschung erreicht ist, systematisch zusammenzustellen; sein Werk bietet eine möglichst vollkommene Sammlung des deutschen Wortschatzes, es verfolgt die Wörter durch ihre ganze Bedeutungsentwicklung hindurch bis in ihr frühestes Alter zurück und sucht, nach dem Grundsatze „von den Wörtern zu den Sachen", die Ergebnisse der etymologischen Forschung für die Kulturgeschichte nutzbar zu machen. Das Werk steht also hoch über all den etymologischen Wörterbüchern, die immer nur über das einzelne Wort Auskunft zu geben vermögen, aber die großen Zusammenhänge, die gerade für die praktische Verwendung der Etymologie von besonderer Wichtigkeit sind, nicht darlegen können.

Geschichte des deutschen Unterrichts

Von **Dr. ADOLF MATTHIAS,** Geh. Oberregierungsrat und Vortragendem Rat im k. preuß. Kultusministerium. VIII, 446 Seiten Lex. 8°. Geh. M 9.—, geb. M 10. —

„Die Vernachlässigung und Zurücksetzung, die sich jahrhundertelang der deutsche Unterricht in den höheren Schulen hat gefallen lassen müssen, offenbart sich nicht am wenigsten auch in der beschämenden Tatsache, daß es an einer Geschichte dieses Unterrichts bisher gefehlt hat. Um so größeren Dank darf der Herausgeber des Handbuches des deutschen Unterrichts dafür beanspruchen, daß er die Lücke ausgefüllt und uns in der ersten Geschichte des deutschen Unterrichts ein Werk geboten hat, welches auf jeder Seite den Stempel dauernden Wertes trägt." *(Geheimrat Prov.-Schulrat Dr. J. Buschmann in der Monatschrift für höhere Schulen.)*

Geschichte des deutschen Idealismus

Von **Dr. M. KRONENBERG.** In zwei Bänden. Erster Band: Der Werdegang des deutschen Idealismus. XII, 438 S. 8°. In Leinen M 7.—, in Halbfranzband M 8.50

(Der zweite Band folgt 1910.)

„. . Und so schildert er, nachdem er die erste Entwicklung vom Altertum her bis zur Herrschaft der Naturphilosophie beim Beginn der Neuzeit verfolgt hat, den Durchbruch des idealistischen Gedankens bei Descartes, die Vollendung der Naturphilosophie im Monismus des Spinoza, um im dritten Teil über Männer wie Hamann, Winckelmann, Herder unmittelbar bis zur Schwelle der Hochkultur des deutschen Idealismus zu führen. Die Darstellung erfolgt aber nicht in biographischer Form als Geschichte der verschiedenen Denker, sondern pragmatisch als eine Entwicklung der Gedanken und Probleme. Auch dadurch mit ist es in ganz besonderem Maße geeignet zur Einführung in die idealistische Gedankenwelt selber und in den Geist der Philosophie überhaupt." *(Deutsche Zeitung, Berlin.)*

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

BH
203
V6
Bd.2

Volkelt, Johannes Immanuel
System der Asthetik

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY